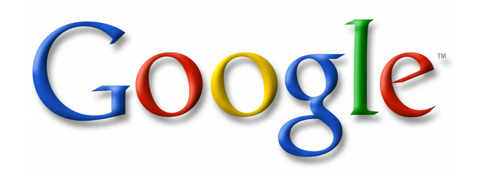
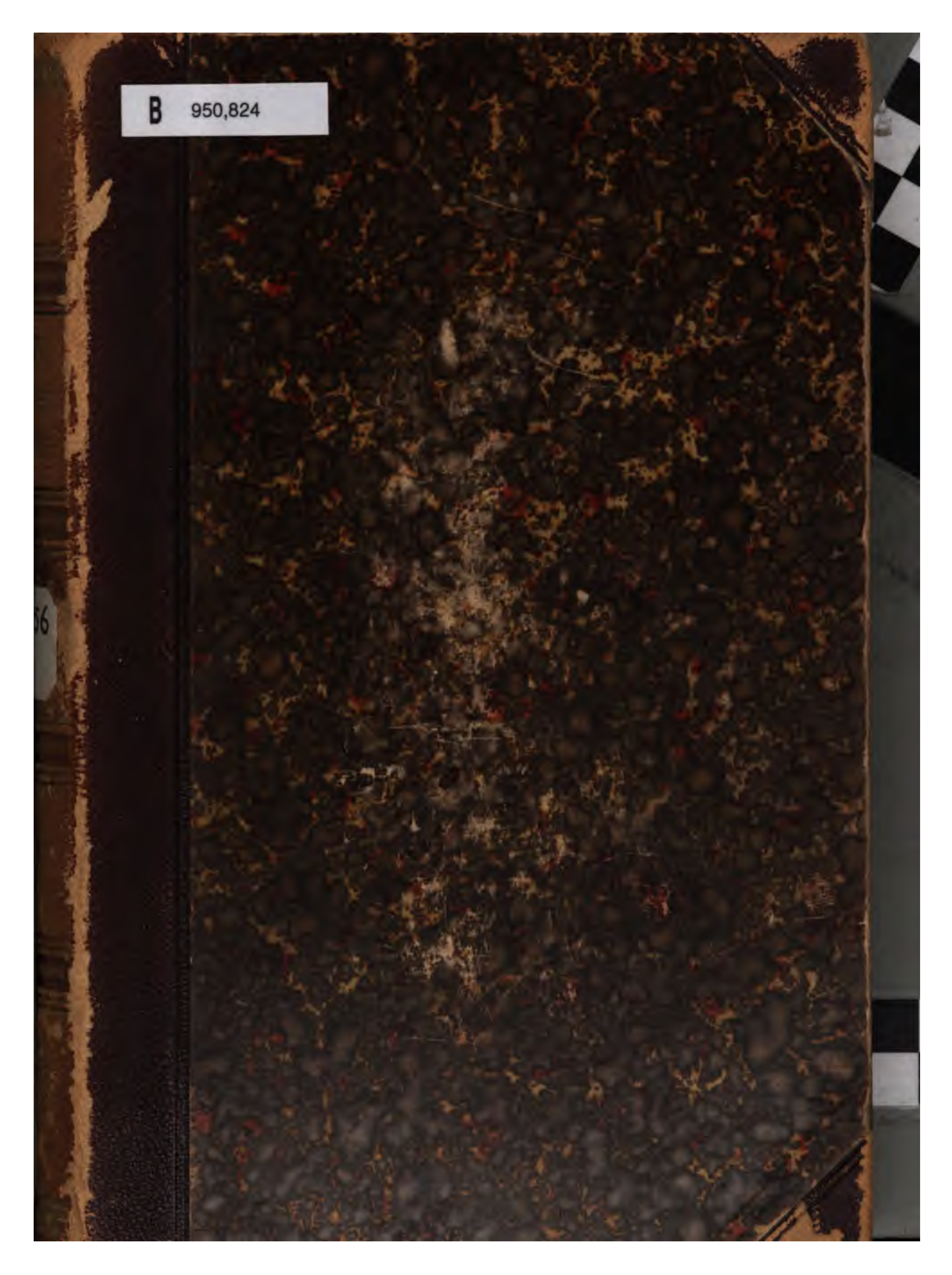
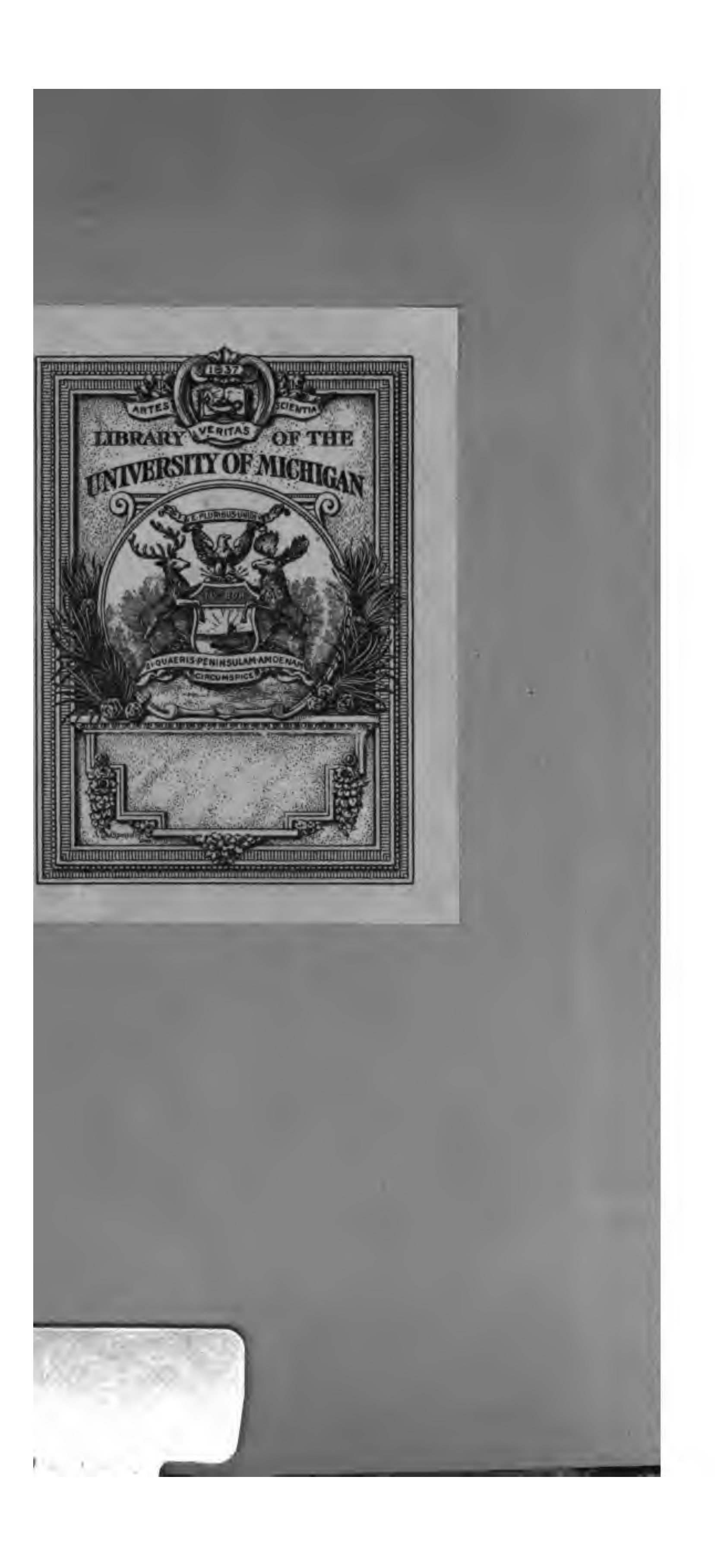



B 950,824



1837
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE

ENGLISCHE METRIK

IN HISTORISCHER UND SYSTEMATISCHER ENTWICKELUNG DARGESTELLT

VON

Dr. J. SCHIPPER,

ORDENTLICHEM PROFESSOR DER ENGLISCHEN PHILOLOGIE AN DER K. K. UNIVERSITÄT UND WIRKLICHEM MITGLIEDE DER KAISERLICHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN IN WIEN.

ZWEITER THEIL: NEUENGLISCHE METRIK.

BONN,

VERLAG VON EMIL STRAUSS.

1888.

NEUENGLISCHE METRIK

DARGESTELLT

UND MIT

UNTERSTÜTZUNG DER KAISERLICHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN

HERAUSGEGEBEN VON

D[R]. J. SCHIPPER,

ORDENTLICHEM PROFESSOR DER ENGLISCHEN PHILOLOGIE AN DER K. K. UNIVERSITÄT UND WIRKLICHEM MITGLIEDE DER KAISERLICHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN IN WIEN.

ERSTE HÄLFTE: VERSLEHRE.



BONN,

VERLAG VON EMIL STRAUSS.

1888.

G. Otto's Hofbuchdruckerei in Darmstadt.

DEM ANDENKEN

MEINER THEUEREN MUTTER,

GESTORBEN AM TAGE VOR WEIHNACHTEN 1886,

GEWIDMET.

VORWORT.

Im dritten Bande von Goethes Werken, (Stuttgart und Tübingen, J. G. Cotta, 1840) heisst es in den Sprüchen in Prosa auf Seite 254: „Die Form will so gut verdaut sein, als der Stoff, ja sie verdaut sich viel schwerer“; und auf Seite 180: „Den Stoff sieht jedermann vor sich, den Gehalt findet nur der, der etwas dazu zu thun hat, und die Form ist ein Geheimniss den Meisten“.

Wie wahr diese Aussprüche sind, beweist wohl die Thatsache am besten, dass es, wie bekannt, für die grossen Cultursprachen keineswegs an umfassenden Darstellungen des Entwickelungsganges der in ihnen entstandenen Schriftwerke in Bezug auf ihren Inhalt fehlt, dass aber ähnlich eingehende Darstellungen der Entwickelungsgeschichte der Formen, insbesondere der poetischen Formen, in denen sich diese Schriftwerke bewegen, meines Wissens weder in deutscher oder englischer, noch in französischer oder italienischer Sprache bis jetzt veröffentlicht worden sind.

Edwin Guest hat zwar vor nun genau fünfzig Jahren einen achtungswerthen Versuch gemacht, für die englische Literatur, in inhaltlicher wie in formeller Hinsicht wohl die reichhaltigste von allen, dem dringenden Bedürfniss nach einer historischen Darlegung der Entstehung und des Wachsthums der in derselben im Laufe der Jahrhunderte verwendeten rhythmischen Formen abzuhelfen. Trotz des grossen Werthes des von ihm zusammengetragenen Materials und trotz seiner im Princip richtigen Erkenntniss der nur nach historischer Methode zu lösenden Aufgabe hafteten in der Erfassung und Ausführung derselben seinem Buche aber

doch zu wesentliche Mängel an, als dass es für den weiteren Ausbau der englischen Metrik, dieses wichtigen Zweiggebietes der englischen Philologie, auf der von ihm gebotenen Grundlage brauchbar und daher wahrhaft fruchtbringend hätte sein können (vgl. darüber Band I, Seite 2 dieses Werkes).

Mit meiner „Altenglischen Metrik“ habe ich vor geraumer Zeit die Ausführung der richtigen Idee Guests aufs neue wieder in Angriff genommen. Wurde gegen das Buch im Einzelnen, wie dies bei dem zum Theil polemischen Inhalt desselben nicht anders zu erwarten war, auch mancher Widerspruch laut, so fand es doch im Ganzen eine freundliche Aufnahme, und mehrfach wurde der Wunsch nach einer baldigen Vollendung des Werkes geäussert.

Erst sieben Jahre nach dem Erscheinen des ersten Bandes, erheblich später, als ich gehofft habe, sehe ich mich in der Lage, jenem Wunsche gerecht werden zu können, indem ich nun zunächst die erste Hälfte der „Neuenglischen Metrik“, die Verslehre behandelnd, vorlege, welcher noch vor Ablauf dieses Jahres, hoffentlich zu Beginn des Wintersemesters, die im Manuscript völlig abgeschlossene und bereits im Druck befindliche zweite, an Umfang der ersten ungefähr entsprechende Hälfte, den Strophenbau darstellend, folgen wird. Es kann daher dasjenige, was betreffs dieses zweiten Haupttheils im Vorwort zu bemerken ist, schon hier gesagt werden, wie denn auch die fortlaufende Paginierung und Paragraphenbezeichnung es erleichtern wird, die zwei Hälften der „Neuenglischen Metrik“ eventuell auch zu einem einzigen Bande zusammenzufassen.

Der Grund des verspäteten Erscheinens dieses Werkes, auf dessen Ausarbeitung ich mit Ausnahme von etwa einem, der Vollendung meines Buches über William Dunbar und einigen kleineren Arbeiten gewidmeten Jahre fast alle meine Mussezeit, namentlich die Sommer- und Osterferien, verwendet habe, lag lediglich in dem nach der ganzen Anlage des Buches zu bewältigenden umfangreichen Material.

Denn es war nun in Uebereinstimmung mit dem Plan des ersten Bandes die Aufgabe zu lösen, die neuenglischen Dichter von Wyatt und Surrey an bis auf diejenigen der Gegenwart in Bezug auf die bei ihnen vertretenen Vers- und Strophenarten vollständig zu excerpieren, das so gewonnene Material nach den entsprechenden metrischen Gruppen zu ordnen und die Entwickelung und poetische Verwendung der einzelnen Vers- und Strophenarten innerhalb derselben darzulegen. Dabei stellte sich freilich alsbald, wie dies auch schon bei der Ausarbeitung des ersten Bandes, wenn auch weniger entschieden, zu Tage trat, die Unmöglichkeit heraus, dieser Aufgabe nach ihrem vollen Umfange mit den hier in Wien mir zugänglichen Hilfsmitteln gerecht zu werden. Wie oft habe ich in Folge dessen bedauert, die Arbeit nicht im *British Museum* ausführen zu können! Und doch musste ich mir bei reiflicher Ueberlegung wieder sagen, dass es vielleicht gut sei, durch die Verhältnisse zu grösserer Beschränkung gezwungen worden zu sein, da ich sonst wohl in einem weiteren Jahrzehnt noch nicht mit dem Werke zu einem vorläufigen Abschluss gekommen sein würde. Auch so schon war die Fülle des Stoffes eine geradezu überwältigende, und es gehörte eine gewisse, glücklicherweise meistens durch körperliches Wohlbefinden unterstützte, geistige Spannkraft dazu, unter der Wucht desselben nicht zu erlahmen, obwohl ich mich alsbald nothgedrungen darauf beschränken musste, bei der Ausarbeitung des Buches im Wesentlichen nur die hervorragenderen und tonangebenden Dichter zu berücksichtigen, wie dies auch auf Seite 34 dieses Bandes noch besonders bemerkt ist. Damit soll freilich nicht gesagt sein, dass alle in diesem Werk citierten Dichter auf jene Bezeichnungen Anspruch machen können. Namentlich gilt diese Einschränkung für nicht wenige der in die Sammlung der *Poets of Great Britain*, London, 1795, 15 Bände, aufgenommenen Grössen, welche nur, weil sie mir in diesem Sammelwerk bequem vorlagen, der Vollständigkeit wegen sämmtlich excerpiert wurden. Doch können manche dieser Dichter als Kriterium für den Geschmack zu Ausgang des achtzehnten Jahrhunderts gelten, insofern sie zeigen, welche

Autoren man damals für tonangebend hielt. Auch ist nicht zu verkennen, dass öfters wenig hervorragende Geister bedeutenden Dichtern zu ihren Leistungen die Impulse gegeben haben, zumal in der Form. Man denke nur an den Einfluss von Phineas und Giles Fletcher auf Milton, von Bowles auf Coleridge und Aehnliches.

Dabei ist freilich zu bemerken, dass mit einer Zusammenstellung gleicher oder verwandter Vers-, resp. Strophenarten, die bei verschiedenen Dichtern vorkommen, keineswegs immer eine directe Beeinflussung des späteren durch den früheren angedeutet werden soll. Eine solche kann und wird manchmal stattgefunden haben. Ob dies aber in einem vorliegenden Fall thatsächlich geschah, kann in der Regel nur durch weitere literarhistorische Untersuchungen entschieden werden, wozu dies Buch die Anregung und auch einige Handhaben bieten möge.

Welche Autoren in diesem Werke berücksichtigt worden sind, und welche Ausgaben derselben benutzt wurden, darüber wird ein dem Register des zweiten Halbbandes voranzustellendes, genaues Verzeichniss Auskunft geben.

Was die Anordnung des Stoffes anbelangt, so kann dafür im Allgemeinen auf den achten Paragraphen und für die Ausführung im Einzelnen auf das Inhaltsverzeichniss verwiesen werden, woraus der Plan des Werkes und die Ausarbeitung desselben schon bei flüchtiger Durchsicht klar wird.

Für die Verslehre ist zu bemerken, dass die historische Entwickelung der in diesem Halbbande behandelten einzelnen Metra trotz des ansehnlichen Umfanges desselben im Wesentlichen doch mehr skizziert, als im Einzelnen genau ausgeführt wurde. Weder die mir zu Gebote stehende Zeit, noch der für ein solches Werk billigerweise zu beanspruchende Raum, der Manchem vielleicht schon erheblich überschritten erscheinen dürfte, würde eine eingehendere Behandlung der verschiedenen Versarten gestattet haben.

Zum Glück jedoch war es mir hier möglich, manche treffliche Specialuntersuchungen früherer Forscher benutzen

und die Resultate ihrer Arbeiten, theils sie zusammenfassend, theils sie ergänzend oder kritisch beleuchtend, mittheilen zu können. Ich nenne hier mit innigem Danke für die mannigfache mir gewährte Hilfe und Belehrung namentlich die einschlägigen Werke von E. A. Abbott, Alex. J. Ellis, Jos. B. Mayor, David Masson, Goold Brown, K. Elze, denen noch die Namen von mehreren anderen, meist jüngeren Fachgenossen angereiht werden könnten. Wie die von mir an den betreffenden Stellen meines Buches natürlich sämmtlich genau citierten Arbeiten dieser Gelehrten mir für manche Theile desselben die Möglichkeit boten zu verhältnissmässig rascher und leichter Orientierung über die zu behandelnden Fragen, so hoffe ich, dass diejenigen Partien dieses ersten Halbbandes, welche durchaus selbständiger Arbeit ihre Entstehung verdanken, Anderen in gleicher Weise zu detaillierteren Studien, als sie hier durchführbar waren, Anregung und Förderung bieten mögen.

Wesentlich anders, als mit dem ersten Halbbande, verhält es sich hinsichtlich meines ausschliesslichen geistigen Eigenthums an dem Werk betreffs des zweiten, den Strophenbau behandelnden Theiles. Abgesehen von dem auch hier hin und wieder herangezogenen Buche von Guest, ferner von einigen werthvollen englischen, resp. amerikanischen Publicationen über das englische Sonett und andere Dichtungsarten fester Form, welche für die beiden letzten Kapitel benutzt wurden, war dasjenige, was mir an Arbeiten meiner Vorgänger auf diesem Gebiete vorlag, wegen der Unvollständigkeit und des durchaus eklektischen, elementaren Charakters ihrer Darstellungen, — fast durchweg kleiner Handbücher —, kaum zu gebrauchen.

Denn für diesen dem Strophenbau gewidmeten Theil war mein Streben darauf gerichtet, von den überhaupt in Betracht gezogenen Dichtern alle vorhandenen Strophenformen zu beschreiben. Die auf diesen Theil des Werkes nothwendigerweise zu verwendende Mühe war eine so grosse, dass es gewissenlos gegen die zeitgenössischen und die späteren Forscher gehandelt gewesen wäre, die von mir

nun einmal übernommene Arbeit nicht auch im Wesentlichen zu erschöpfen. Alle in der neuenglischen Literatur vorhandenen Dichter in der nämlichen Weise zu excerpieren, war, wie gesagt, selbstverständlich nicht möglich und dürfte auch kaum wünschenswerth sein.

Die poetischen Erzeugnisse der hervorragenderen unter ihnen aber sind der grösseren Mehrzahl nach sämmtlich in der gleichen Weise von mir ausgebeutet worden, mit Ausnahme der neuesten, zum Theil noch lebenden Dichter, deren Werke mir nicht immer vollständig zugänglich waren, und die hoffentlich den gewaltigen Schatz der englischen Poesie auch in Zukunft noch durch manchen Edelstein, manches strahlende Juwel bereichern werden.

In einzelnen Fällen auch standen mir leider nicht die besten und vollständigsten Ausgaben zu Gebote. Das aber kann ich versichern, dass die sämmtlichen Ausgaben älterer und moderner Dichter, die ich überhaupt benutzt und in meinem Werke citiert habe, von mir in Bezug auf den Strophenbau vollständig ausgezogen wurden, und dass eine nochmalige, ähnliche Durcharbeitung derselben daher nicht nöthig sein wird. Aus dem nämlichen Grunde, um das, was ich hier biete, vollständig zu bieten und den Eindruck des Unfertigen in dieser Hinsicht gänzlich auszuschliessen, habe ich es auch unterlassen, noch Anthologien und Sammelwerke verschiedener Art, wie etwa Chambers's *Cyclopaedia of English Literature*, woran ich u. a. dachte, in ähnlicher Weise durchzunehmen. Ich hätte meinem Buche dadurch nur einen gewissen Schein der Vollständigkeit geben können, würde damit aber, wie ich glaube, der weiteren Detailforschung eher geschadet, als genützt haben. Eine Anzahl mehr oder minder bedeutender Dichter musste also theils aus Mangel an Zeit und Raum, theils weil mir ihre Werke hier nicht zugänglich waren, unberücksichtigt bleiben. Wenn man aber der von mir durchgeführten Gruppierung der verschiedenen Strophenarten und -Systeme die erhoffte Billigung nicht versagt, so wird es nicht schwer fallen, den neu auftauchenden älteren oder

jüngeren Strophenformen innerhalb des Ganzen den ihnen zukommenden Platz anzuweisen.

Der Leser wird bei der Lectüre des zweiten, vom Strophenbau handelnden Halbbandes vielleicht eine ähnliche Empfindung haben, wie wenn er beim Durchwandern einer Gemäldegallerie Bilder über biblische und mythologische Stoffe, idyllische Landschaften und heitere Genrebilder in friedlicher Eintracht neben einander hängen sieht. Denn in ähnlicher Weise wechseln auch hier Strophen erbaulichen und erotischen, geistlichen und weltlichen, beschreibenden und reflectierenden Inhalts in bunter Reihenfolge mit einander ab. Die technische Verwandtschaft der Form musste natürlich in erster Linie den Massstab für die Zusammenstellung von Strophen oft sehr heterogenen Inhalts bilden. In zweiter Linie war für die Wahl der Beispiele die Entstehungszeit derselben zu berücksichtigen. Soweit innerhalb dieser Beschränkungen dann noch eine Auswahl zu treffen war, wurde freilich auch auf einen möglichst anziehenden Inhalt der vorgeführten Beispiele Rücksicht genommen.

Im Uebrigen wird hoffentlich gerade die bunte Mannigfaltigkeit des Inhalts der mitgetheilten Strophen die Lectüre dieses Theils des Gesammtwerkes zu einer etwas interessanteren machen, sowie die Menge der citierten Strophenformen dazu dienen soll und wird, die theoretischen Auseinandersetzungen zu beleben und zu veranschaulichen, da dies nach meiner Ueberzeugung durch blosse Angabe metrischer Formeln niemals in genügender Weise geschehen kann.

Sollte es mir im Laufe der Zeit beschieden sein, eine Neubearbeitung des Werkes vornehmen zu können, so würde sich freilich sowohl für diesen Theil, als auch für die Verslehre durch eine zweckmässige Verschmelzung des Inhalts der „Altenglischen" und der „Neuenglischen Metrik" Manches kürzen und zusammenziehen lassen, so dass der Inhalt des Ganzen auf zwei ziemlich gleich starke Bände, von denen der erste die Verslehre, der zweite den Strophenbau zu behandeln hätte, reduciert würde.

Der billig Urtheilende wird es begreiflich finden, dass bei dem ersten Versuch, einen so riesigen Stoff zu bewältigen,

nicht sofort die zweckmässigste Anordnung gefunden und durchgeführt wurde.

Doch wird zur Erleichterung für die Orientierung über das in Bezug auf allgemeine und specielle Fragen an den verschiedenen Stellen des Gesammtwerkes Gesagte dem zweiten Halbbande dieses neuenglischen Theiles ein zugleich auf den Inhalt der „Altenglischen Metrik“ sich beziehendes, genaues Gesammtregister beigegeben werden, wodurch es auch ermöglicht werden wird, sich über die metrischen Formen, die von den einzelnen in diesem Werke berücksichtigten Dichtern älterer und neuerer Zeit verwendet wurden, rasch unterrichten zu können.

Für die fast ganz selbständige Ausführung dieser mühevollen Arbeit, — nur die ersten sieben oder acht Bogen dieses Bandes habe ich zu dem Zwecke selber excerpiert —, bin ich einem fleissigen und begabten Schüler, Herrn stud. phil. Leopold Wurth, ordentlichem Mitgliede und Bibliothekar des englischen Seminars, zu grossem Danke verpflichtet.

Mehrere Gelehrte, so mein verehrter College Herr Hofrath Mussafia, Herr Prof. Gaspary in Breslau, Herr Prof. Dr. K. Elze in Halle, hatten die Gefälligkeit, mich mit literarischen Auskünften zu unterstützen. Herr G. G. Bagster, Lector des Englischen an hiesiger Universität, hat mir eine Anzahl von Ausgaben neuenglischer Dichter in bereitwilligster, dankenswerthester Weise für längere Zeit leihweise überlassen und mir bei seinen Besuchen in England von dort aus öfters werthvolle Mittheilungen zukommen lassen. In viel umfassenderem Masse noch haben sich die Herren Beamten der hiesigen Bibliotheken, der kais. Hofbibliothek, wie der Universitätsbibliothek, und während einer leider nur kurzen Frist auch diejenigen des *British Museum*, für manche Erleichterung bei der Benutzung der literarischen Schätze dieser Anstalten, ohne deren Hilfe mir die Ausführung meiner Arbeit unmöglich gewesen wäre, Anspruch auf meine Dankbarkeit erworben.

Vor allen Dingen aber drängt es mich, den wirklichen Mitgliedern der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien meinen wärmsten Dank dafür auszusprechen, dass sie, noch bevor sie mir die Ehre erwiesen, mich in ihre Mitte aufzunehmen, durch Bewilligung einer Subvention für dies Werk die Veröffentlichung desselben erleichterten.

Dass die äussere Ausstattung des Buches wiederum in einer dem ersten Bande entsprechenden, würdigen Weise geschah, dafür sei auch der Verlagsbuchhandlung aufs neue meine dankbare Anerkennung gezollt.

Und so möge denn dies nun bald, mit der Veröffentlichung des letzten Halbbandes, zu einem einstweiligen Abschluss gelangende Gesammtwerk, welches mir für etwa ein Jahrzehnt ein treuer, wenn auch hinsichtlich seiner Anforderungen an Hingebung und Geduld ein etwas anspruchsvoller Gefährte war, der mir aber doch durch die vielen, von ihm mir vermittelten, genussreichen und lehrreichen Stunden innigen Verkehrs mit den hervorragendsten Geistern der englischen Nation die ihm bewiesene Treue reichlich lohnte, dem einsichtsvollen, gereiften und dann auch nachsichtigen Urtheil aller Derjenigen empfohlen sein, die sich für eine wissenschaftliche Erforschung der englischen Literatur interessieren, und denen ein allseitiger, nicht lediglich in der Erfassung des Inhalts derselben, sondern auch in der Erkenntniss der Kunstmässigkeit ihrer poetischen Formen sich darbietender Genuss am Herzen liegt.

Mir aber möge es verziehen sein, wenn ich dies Buch dem Andenken einer zwar der Welt unbekannt gebliebenen, mir jedoch theueren Heimgegangenen widme, unter deren Augen es der Hauptsache nach entstanden ist, die an demselben freilich keinen wissenschaftlichen, aber einen um so innigeren persönlichen und daher entschieden fördernden Antheil nahm, deren liebevolles Wort mich so oft bei der Arbeit erfrischte und ermunterte, die sich mit mir, mit uns so herzlich gefreut haben würde, das Werk vollendet zu sehen, die mich aber dennoch so gern am späten Abend vom Schreibtisch abrief, in ihrer mütterlichen Fürsorge mit freundlich sanften Worten zur Ruhe mich mahnend, und

die nun selbst schon längst zur ewigen Ruhe eingegangen ist: — Ihr, der Unvergesslichen, die mir das Leben gab, sei dies Buch für einige Zeit ein bescheidener Denkstein, der den in zwiefachem Sinne hier zutreffenden Goethe'schen Spruch als Inschrift tragen möge:

„Was ist denn die Wissenschaft?"
Sie ist nur des Lebens Kraft.
Ihr erzeuget nicht das Leben,
Leben erst muss Leben geben.

Wien, im April 1888.

J. Schipper.

INHALT.

BUCH I.

VERSLEHRE.

I. ABSCHNITT.

ALLGEMEINER THEIL.

KAPITEL 1.

EINLEITUNG.

KAPITEL 2.

VERSRHYTHMUS.

*

KAPITEL 3.

SILBENMESSUNG.

KAPITEL 4.

WORTBETONUNG.

II. ABSCHNITT.

BESONDERER THEIL.

A. DIE AUS DER ALTENGLISCHEN ZEIT ÜBERLIEFERTEN VERSARTEN.

KAPITEL 1.

DER ACHTTAKTIGE JAMBISCHE VERS.

Seite

KAPITEL 2.

DER SEPTENAR.

KAPITEL 3.

DER ALEXANDRINER.

KAPITEL 4.

DER FÜNFTAKTIGE JAMBISCHE GEREIMTE VERS.

KAPITEL 5.

DER VIERHEBIGE VERS.

KAPITEL 6.

DER VIERTAKTIGE VERS.

Seite

KAPITEL 7.

KÜRZERE JAMBISCHE VERSARTEN.

B. DIE UNTER DEM EINFLUSS DER RENAISSANCE ENTSTANDENEN UND NEU EINGEFÜHRTEN VERSARTEN.

KAPITEL 1.

DER FÜNFTAKTIGE JAMBISCHE REIMLOSE VERS.

I. Entstehung und Anfänge des *blankverse*.

II. Der dramatische *blankverse* bis auf Shakspere.

III. Shaksperes *blankverse*.

IV. Der dramatische *blankverse* nach Shakspere.

V. Der *blankverse* Miltons.

KAPITEL 3.

JAMBISCH-ANAPÄSTISCHE UND TROCHÄISCH-DAKTYLISCHE METRA.

I. Jambisch-anapästische Metra.

II. Trochäisch-daktylische Versarten.

*

KAPITEL 4.

UNSTROPHISCHE UNGLEICHMETRISCHE GEREIMTE VERS-VERBINDUNGEN.

KAPITEL 5.

NACHBILDUNGEN UND NACHAHMUNGEN ANTIKER VERS- UND STROPHENARTEN.

BUCH I.

VERSLEHRE.

I. ABSCHNITT.

ALLGEMEINER THEIL.

KAPITEL 1.

EINLEITUNG.

Zeitliche Sonderung und sachliche Unterscheidung der alt- und neuenglischen Metrik. — Metrische Bestrebungen der Renaissancezeit in romanischen Ländern. — Einfluss und theoretische Ausdehnung derselben auf England. — Stoffeintheilung.

§ 1. Die neuenglische Metrik beginnt mit der neuenglischen Literaturperiode, welche in den ersten Decennien des sechzehnten Jahrhunderts, während der Regierungszeit Heinrichs VIII, anhebt (vgl. I, § 2). Indess, wie in der Sprache und Literatur die Wandlungen allmählich sind, wie mittelalterliche und moderne Formen sich dort mischen und in einander übergehen, so auch in den poetischen Formen, in welchen sich die poetische Ausdrucksweise bewegt, und in den für dieselben sich bemerkbar machenden Gesetzen, also in der Metrik.

Länger als im eigentlichen England herrschte der mittelalterliche Geist im Inhalt und namentlich in der Form im Norden, in Schottland. Dunbar und Douglas, die beiden hervorragendsten altschottischen Dichter, starben beide erst während der Regierung Heinrichs VIII; Lyndesay sogar erst kurz vor dem Regierungsantritt der Königin Elisabeth. Trotzdem tragen sowohl seine Dichtungen, wie auch diejenigen seiner beiden obengenannten

Vorgänger in überwiegendem Masse hinsichtlich der Form die charakteristischen Kennzeichen mittelalterlicher Abstammung an sich, so glänzend sich auch in Bezug auf den Inhalt häufig der freie Geist der neuen Zeit kundgiebt. Alle drei mussten daher noch bei Betrachtung der altenglischen metrischen Formen Berücksichtigung finden. Andererseits treten uns mit dem zehn Jahre vor David Lyndesay, im letzten Regierungsjahr Heinrichs VIII. wegen Hochverraths unschuldig in seinem 30. Lebensjahr hingerichteten Earl of Surrey und mit seinem Freunde Th. Wyatt die ersten englischen Dichter entgegen, deren Dichtungen auch in der Form ein durchaus neuenglisches Gepräge tragen. Dies ist auch bereits von einem der ersten englischen Schriftsteller, welche sich mit der Theorie der englischen Metrik beschäftigt haben, nämlich von Puttenham, klar erkannt worden, welcher in *The Arte of English Poesy, Lib. I, Chapt. XXXI* sagt: „*In the latter end of the same kings (Henry VIII) raigne sprong up a new company of courtly makers, of whom Sir Thomas Wyatt, th' elder and Henry Earle of Surrey were the two chieftaines, who hauing trauailed into Italie, and there tasted the sweete and stately measures and stile of the Italian Poesie as nouices newly crept out of the schooles of Dante, Arioste and Petrarch, they greatly pollished our rude and homely maner of vulgar Poesie, from that it had bene before, and for that cause may iustly be sayd the first reformers of our English meetre and stile.*“ Gegen Ende des Kapitels äussert Puttenham sich dann noch einmal in ähnlicher Weise über die epochemachende und gleichwerthige Stellung dieser beiden Männer in der Entwickelungsgeschichte der englischen Poesie. Auch ist seither wohl ziemlich allgemein die neuenglische Epoche der englischen Literatur von dem Auftreten derselben datiert worden. Und doch ist es klar, dass man nur, wenn man einen bestimmten Zeitpunkt und bestimmte Namen nennen will, sagen kann, mit diesen beiden Dichtern beginne die neuenglische Metrik. Der Geist, der ihr Auftreten vorbereitete und möglich machte, war schon seit langer Zeit mit Nachdruck thätig gewesen und tritt auch in der Form

früherer, noch dem Mittelalter zuzuzählender Dichtungen deutlich, wenn auch nirgendwo so entschieden, wie in den Gedichten Wyatts und Surreys, zu Tage.

§ 2. Welcher Art war nun dieser Geist, der die Scheidung zwischen mittelalterlichen und modernen Formen in der englischen Dichtkunst herbeiführte? wie machte sich sein Wirken bemerkbar? und worin vor allen Dingen besteht demnach der charakteristische Unterschied zwischen den metrischen Formen der modernen und mittelalterlichen Poesie? Das sind die wichtigsten Fragen, die zunächst eine Antwort erheischen. Dieselbe ist nicht schwer zu geben.

Je mehr sich, von Italien ausgehend, jene schöne und erhebende Bewegung in Süd- und Westeuropa verbreitete, welche wir mit dem Namen der Renaissance, des Wiederauflebens des Studiums der Wissenschaften und der Kunst des klassischen Alterthums, zu bezeichnen gewohnt sind, desto mehr macht sich auch in der Literatur das Bestreben bemerkbar, sich zugleich mit dem Inhalte der Dichtungen des Alterthums, die man mit Eifer in die Landessprachen zu übertragen sich bemühte, auch die Form derselben zu eigen zu machen.

Dies Bestreben äusserte sich theils darin, die Rhythmen und Formen der Alten geradezu einzuführen, theils sie nachzuahmen, theils die nationale Dichtkunst nach den metrischen Gesetzen derselben zu regeln und zu reformieren. Die Gesetze der alten Metrik unterscheiden sich bekanntlich von denjenigen der mittelalterlichen, zumal der germanischen Verskunst, wesentlich dadurch, dass nicht der Accent, sondern die Quantität den Rhythmus regelt, und dass die Aufeinanderfolge langer und kurzer Silben eine nach bestimmten Normen geordnete ist, während in der germanischen Poesie die Senkung neben der Hebung eine schwankende und untergeordnete Rolle spielt. Als ein weiterer Hauptunterschied der altklassischen Verskunst von der mittelalterlichen und neueren machte sich ferner das Fehlen des Endreims in jener bemerkbar. Beide Factoren machten in der reformatorischen Bewegung auf dem Gebiete der Poetik und Metrik ihren Einfluss geltend.

Es wird zweckmässig sein, die Entstehung und den Verlauf dieser Bewegung zunächst etwas näher zu betrachten.[1]

§ 3. In Italien, von wo die Renaissance ausgieng, wurde auch zuerst die Forderung der Wiederherstellung der klassischen Metrik aufgestellt von dem als Dichter, Architekten und Kunstschriftsteller bekannten Leon Baptista Alberti (1404—1484). Ein Jahrhundert später verfasste Giovanni Giorgio Trissino sein berühmtes Trauerspiel *Sophonisbe* und sein episches Gedicht *Italia liberata dai Goti* in reimlosen Versen, in ausgesprochener Nachahmung der Ilias und in der bestimmten Absicht, damit den gereimten Terzinen Dantes Concurrenz zu machen.

Er wird daher als Erfinder der *Versi sciolti*, der vom Reime losgelösten Verse, angesehen. Fast gleichzeitig mit diesem Dichter, der sich auch in einer Schrift *Poetica* theoretisch mit der Dichtkunst beschäftigte, bemühte sich Claudio Tolomei in seiner Schrift *Versi e Regole della Poesia Nuova* (1539), die antike Metrik einzuführen, ein Streben, welches auch die Akademie der Intronati zu Siena verfolgte. Tolomei und der Neapolitaner Angelo Costanzo dichteten in Hexametern und sapphischen Strophen. Ein Anderer, Fabio Benvoglienti, schrieb italienische Distichen.

Dasselbe Streben, antike Versmasse einzuführen, machte sich in Spanien bemerkbar, freilich erheblich viel später. Alonso Lopez trat nämlich erst a. 1596 in seiner Schrift *Filosofia Antigua Poëtica* für dieselben auf, und zu Anfang des 17. Jahrhunderts ahmte dann Estévan de Villegas antike Versmasse nach.

In Frankreich übersetzte Mousset a. 1530 die Ilias und die Odyssee in Hexametern. Leider scheint dies Werk verloren gegangen zu sein. Bekannt sind die sprach- und stilverschönernden Bestrebungen, welche die unter dem

---

[1] Wir schliessen uns dabei an die vortreffliche, eingehendere Darstellung derselben von Karl Elze in seiner Geschichte des englischen Hexameters, Programm des Dessauer Gymnasiums, Dessau 1867, an.

Namen der Plejade berühmte französische Dichterschule nach dem als Muster aufgestellten Vorbilde der klassischen Literatur verfolgte, wie sie neue, aus der griechischen und lateinischen Sprache entnommene Wörter ins Französische einzuführen trachtete, den Stil ummodelte und vor allen Dingen die poetischen Formen, namentlich das Drama durch Nachahmung der antiken Tragödien mit ihren Chören und sonstigem Aufbau zu verfeinern strebte. Ein Mitglied dieser Plejade, Antoine de Baïf (1532—1589), der selbst die französische Prosodie nach der antiken umzuformen trachtete, versuchte sich wieder in französischen Hexametern, die er eiteler Weise *vers baïfins* nannte. Denselben unglücklichen Versuch machte, obwohl er die Hexameter Baïfs missbilligte, ein anderer Anhänger Ronsards, dieses berühmten Führers der Plejade, nämlich Etienne Pasquier (1529—1615).

§ 4. Während ähnliche Bemühungen hinsichtlich der Nachahmung antiker Metra, die auch in deutscher, holländischer, ja sogar in böhmischer Sprache nach Elzes Angabe a. a. O., gemacht wurden, für die englische Metrik von geringem Interesse sind, übte die italienische und französische Poesie und Verskunst einen erheblichen, directen Einfluss auf die englische Dichtung und Metrik aus, wie dies ja auch schon in der vorangegangenen altenglischen Epoche mit der französischen Poesie namentlich in hohem Grade der Fall war.

Die französischen Versmasse standen insofern den antiken näher, als neben dem allerdings auch durch die Betonung beeinflussten Rhythmus in der Regel die übereinstimmende Silbenzahl der einzelnen correspondierenden Verse das massgebende metrische Gesetz derselben war. In dieser Hinsicht hatten sich schon manche frühere Dichter die französischen Rhythmen zum Muster genommen, wodurch dann auch, da die Accentuation ja das wesentliche Moment des germanischen Versbaues bildet, ein bestimmter rhythmischer Charakter, gewöhnlich jambischer Art, veranlasst wurde. Gleichwohl war doch während der ganzen Epoche der altenglischen Literatur für die den mittellateinischen

und französischen Metren nachgeahmten Versarten, also für den Septenar, den Alexandriner, den viertaktigen und selbst für den fünftaktigen Vers die Gleichtaktigkeit, d. h. die gleichen zeitlichen Abstände der Hebungen von einander, dagegen nicht die gleiche Silbenzahl der Verse, die eigentlich charakteristische Eigenschaft geblieben. In gleicher Weise wurde wegen der bei dem einen Dichter mehr, bei dem anderen weniger schwankenden Behandlung des Auftaktes, d. h. der im jambischen Verse der ersten Hebung vorangehenden Senkung, nicht die bestimmte Sonderung eines aufsteigenden und absteigenden Rhythmus, speciell also eines jambischen und trochäischen, anapästischen und daktylischen Rhythmus, strenge durchgeführt. Diese Unterscheidung wurde erst mit Bewusstsein praktisch vollzogen, nachdem mit der wiedererwachenden Kenntniss der antiken Poesie nnd Metrik die analogen Beispiele aus der Verskunst der Alten vorlagen und in ihrer Eigenart allgemeiner erkannt wurden. Diese Kenntniss wurde mehr und mehr verbreitet, je mehr die gelehrte Bildung an Verbreitung zunahm, je grösseren Einfluss die gelehrten Schulen, zumal die schon im 13. Jahrhundert gegründeten Universitäten Oxford und Cambridge, auf die höhere Bildung der Nation auszuüben begannen. Dieser Einfluss nahm gerade im Beginn des sechzehnten Jahrhunderts einen ausserordentlichen Aufschwung, zumal da Heinrich VIII. und Kardinal Wolsey, der erstere in Cambridge, der letztere in Oxford, jeder ein neues, grossartiges Collegium ins Leben treten liessen.

§ 5. Zunächst machte sich die indirecte Einwirkung der antiken Verskunst in der englischen Metrik viel eher geltend, als die directe. Dies wird namentlich bewiesen durch Surreys epochemachende Neuerung, nach dem Vorbilde der Italiener (welche, wie oben bemerkt, durch das Studium der Alten dazu gelangt waren) reimlose, fünftaktige Verse in die englische Literatur einzuführen. Erst mehrere Decennien später machte man den Versuch, antike Metra, wie z. B. den Hexameter, wirklich nachzubilden, und erst in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts begannen englische Gelehrte gleichfalls, sich in theoretischen

Abhandlungen über die englische Verskunst und ihr Verhältniss zur Metrik der alten Sprachen zu äussern.

Bevor noch wissenschaftliche Untersuchungen über antike Metra in England geschrieben wurden, erschienen also auch dort Nachbildungen oder wenigstens Nachahmungen, resp. Anlehnungen an dieselben, wenn wir jenen reimlosen, jambischen, englischen Vers, den der Earl of Surrey in den vierziger Jahren des sechzehnten Jahrhunderts mit der Uebersetzung des zweiten und vierten Buches von Virgils Äneïde in die Sprache einführte, und der nur indirect auf klassischen Einfluss zurückzuführen ist, dahin rechnen wollen. Unter den andern Dichtern dieser oder richtiger einer etwas späteren Zeit, welche sich der Uebersetzung classischer Schriftsteller zuwandten, bedienten sich freilich nur noch Gascoigne in seiner unter dem Titel *Jocasta* veröffentlichten Uebertragung der Phönizierinnen des Euripides a. 1566 dieses in der dramatischen Poesie bald sehr populären Metrums, ferner Tuberville in einem Theil der *Heroical Epistels* des Ovid 1568 und endlich die Königin Elisabeth in einem noch ungedruckten Bruchstück aus Senecas Hercules Oetaeus. Die meisten Uebersetzer bevorzugten den sogenannten siebenfüssigen Alexandriner, d. h. den jambischen, septenarischen Vers mit dem durch den flexivischen Verfall der Sprache herbeigeführten, männlichen Schluss, so Thomas Phaier in seiner Aeneïde (1558), Arthur Golding in den Metamorphosen (1565), Abraham Fleming in seiner ersten Uebersetzung der Bucolica (1575), Arthur Hall in der Iliade (1581) und namentlich der hervorragendste unter allen diesen Uebersetzern, George Chapman, der sich durch seine in solchen Septenaren geschriebene Uebertragung der Ilias (1598—1611) nicht minder berühmt gemacht hat, als durch seine in *blank verse* geschriebenen Dramen. Später gab er freilich bei seiner Uebersetzung der Odysee, der homerischen Hymnen und des theilweise von ihm übersetzten Hesiod dem heroischen Verse statt des Septenars den Vorzug.

§ 6. Den mehr theoretisierenden Dichtern war weder das eine, noch das andere Metrum recht; sie verlangten

die Wiedergabe der antiken Poesien in den ursprünglichen Metren, also vor allen Dingen in Hexametern, und die Einführung dieses und anderer klassischer Metra in die englische Poesie. Unter den Dichtern der Elisabeth'schen Zeit, welche sich in dieser Hinsicht bemühten, sind namentlich Sir Philip Sidney und ebenfalls, wenn auch nur für kurze Zeit und als ein viel weniger entschiedener Vertreter dieser Richtung, Edmund Spenser zu nennen. Die Ehre indess, den englischen Hexameter erfunden und in die Literatur eingeführt zu haben, nahm Gabriel Harvey, der Lehrer und Freund Spensers, für sich in Anspruch und war, obwohl er auch durch lateinische Poesien sich bekannt machte, wie er denn recht eigentlich ein gelehrter, aber auch ein recht eiteler Dichter war, auf seine englischen Hexameter ganz besonders stolz. Harvey sandte Spenser seine in Hexametern geschriebenen Gedichte und veranlasste dadurch auch ihn, sich in dieser Versart zu versuchen. Ja, Spenser trug sich sogar eine Zeitlang mit dem Plane, ein romantisches Epos, *Epithalamion Thamesis,* in diesem Metrum zu dichten. Indess, es ist bezeichnend für den wahren Dichter, dass er sehr bald von diesem vergeblichen Bemühen, die accentuierende englische Sprache nach den Regeln der quantitierenden Rhythmen behandeln zu wollen, zurückkam und sich der nationalen Verskunst, die er, wie wir sehen werden, in schöpferischer Weise weiter bildete, wieder zuwandte. Schon in seiner Correspondenz mit Harvey, welche uns, Dank der Eitelkeit des letzteren, erhalten geblieben ist, verschweigt er die Bedenken, die ihm an der Zweckmässigkeit und Durchführbarkeit der Harvey'schen Bestrebungen entstanden, keineswegs. Der gelehrte, aber poetisch unbegabte Gabriel Harvey bestand jedoch mit um so grösserer Beharrlichkeit auf seinen Theorien, als Sir Philip Sidney ihn in seiner zum grössten Theil in Prosa, aber mit eingeflochtenen Poesien geschriebenen *Arcadia,* welche zahlreiche Proben nicht nur von Hexametern, Distichen, sondern auch von sonstigen, strophischen, antiken Metren enthielt, praktisch unterstützte, obwohl Sidney, der freilich auch mehr Ver-

standesmensch, als Dichter war, in seiner kritischen Schrift *Defence of Poesie* (zwischen 1581—86) ein sehr richtiges Verständniss für die Unterschiede der antiken und modernen Verskunst an den Tag legte.

§ 7. Doch mit diesem Werke Sidneys haben wir uns schon einer Gruppe von Schriften zugewandt, die unter dem Einfluss der Renaissance in England entstanden, und die für uns von grösserem Interesse sind, als die fruchtlosen Versuche, die antiken Metra, zumal den Hexameter, in der englischen Sprache nachzubilden, nämlich der Gruppe der um diese Zeit in rascher Folge veröffentlichten, ziemlich zahlreichen, theoretischen Untersuchungen über englische Metrik und Poetik.

Die älteste Schrift dieser Art rührt her von dem schon als Blankverse-Dichter genannten G. Gascoigne, der somit als Praktiker und als Theoretiker im Centrum der Bewegung stand.[1] Sie hat den Titel: Gascoigne, *Certayne notes of Instruction concerning the making of verse or ryme in English,* 1575, wieder gedruckt in Arbers *Reprints* mit *The Steele Glas* etc. London, 1868, 8⁰. Es ist ein kleines Schriftchen, mehr didaktischer, als kritischer Art, welches aber einzelne verständige Anweisungen und gute Bemerkungen enthält. Von besonderem Interesse ist es, dass uns hier zuerst eine bewusst und klar ausgesprochene Unterscheidung zwischen jambischem und trachäischem Rhythmus entgegentritt. 1585 schrieb König James I. seine *Revlis and Cavtelis of Scottis Poesie,* wieder aufgelegt in Arbers *Reprints* unter dem Titel: James I. *Essayes in Poesie* etc., London, 1869, 8⁰. Dies kleine Schriftchen ist aus verschiedenen Gründen von besonderem Interesse, denn ausser den Vorschriften giebt es auch Beispiele von damals gebräuchlichen Versarten, worunter namentlich diejenigen für die alliterierendreimende Langzeile *(the tumbling measure)* von besonderer Wichtigkeit sind. Als Grund für die Abfassung seiner

[1] Für eine eingehendere Besprechung der im Folgenden aufgezählten Schriften vgl. *Shakspeare and his times by* Nathan Drake, M. D. 2 *vols.* London 1817, 4⁰. vol. I, S. 461—470, worauf unsere Angaben im Wesentlichen fussen.

Schrift führt er an, dass zwar Verschiedene über Poetik in englischer Sprache geschrieben haben (ausser Gascoigne ist indess niemand mehr bekannt), dass aber das Schottische in vieler Hinsicht abweichend sei.

Zu bedauern ist, dass Spensers Schrift *The English Poet*, wovon der Commentator E. K. seines *Shepherds Calendar* 1579 berichtet, nicht gedruckt worden und verloren gegangen ist. Spenser, der um die englische Dichtkunst als Schöpfer neuer, schöner Vers- und Strophenbildungen, namentlich der Spenserstanze und einer neuen Variation im Bau des englischen Sonetts, sich so grosse Verdienste erworben hat, war gewiss der Mann, eine vortreffliche Abhandlung über diesen Gegenstand zu schreiben.

Bald nach König James I. Schrift erschien diejenige von Webbe, 1586: *A Discourse of English Poetry, together with the authors judgment touching the reformation of our English verse. By* Wm. Webbe. London 4⁰. 1586. Arbers *Reprint* 1876. Webbes Absicht war, zu geben, wie er sagt, „*A perfect platform* (Grundriss, Entwurf, Plan) *or prosodia of versifying in imitation of the Greeks and Latins.*" Glücklicherweise scheiterten diese Bemühungen, die antiken Versmasse in die englische Sprache einzuführen, worin ihn die Dichter Sidney, Harvey, versuchsweise auch Spenser, unterstützt hatten, an der Widerhaarigkeit der englischen Sprache selber. Nash sagte sehr verständig in seinem literarischen Streit mit Harvey bezüglich des Hexameters: „*The hexameter verse I graunt to be a gentleman of auncient house, (so is many an English beggar,) yet this clyme of ours hee cannot thrive in; our speech is too craggy for him to set his plough in; hee goes twitching and hopping in our language like a man running upon quagmires, up the hill in one syllable and down the dale in another, retaining no part of that stately smooth gate which he vaunts himself with amongst the Greeks and Latins.*" — Webbes Arbeit ist interessant wegen der Charakteristiken der englischen Dichter, die er giebt, von Chaucer an bis auf seine Zeit. In metrischen Dingen fehlte es ihm aber ebenso sehr an klarer Einsicht in das Wesen der Sache, wie an sicheren Kenntnissen.

1588 veröffentlichte Abraham Fraunce, ein anderer Vertheidiger und Verfasser englischer Hexameter, in 8⁰. eine kritische Abhandlung, ein Gemisch von Prosa und Versen, unter dem seltsamen Titel: *The Arcadian Rhetoricke, or the Precepts of Rhetoricke made plain by example, Greeke, Latyne, Englishe, Italyan and Spanishe.* Das Buch ist werthvoll nach Wartons Angabe wegen seiner englischen Beispiele.

Im selben Jahre erschien eine Art Auszug daraus: *Touchstone of Wittes by* Edward Hake.

Weitaus das werthvollste Werk dieser Art, welches zu Lebzeiten Shaksperes veröffentlicht wurde, war *The Arte English Poesy by* G. Puttenham, London 1589, wiederabgedruckt 1811 von Haslewood und 1870 von Arber. — Das Buch wurde zuerst anonym gedruckt und fälschlich Spenser und Sidney zugeschrieben, was indess schon von Bolton, einem Schriftsteller zu Jakobs I. Zeit, richtig gestellt wurde. Dies Werk ist den früheren Schriften weit überlegen; es zeichnet sich aus durch ruhiges, verständiges Urtheil und ist besonders interessant wegen der eingeflochtenen Anekdoten, Traditionen, Urtheile und Beispiele aus der zeitgenössischen Dichtung. Es zerfällt in 3 Bücher: das erste *Of Poets and Poesie*, das zweite *Of Proportion*, das heisst über die metrischen Formen, also das für die Metrik weitaus wichtigste Buch, das dritte *Of Ornament*, über die Diction und die Redefiguren.

Wie richtig er den vorwiegend jambischen und accentuierenden Charakter der englischen Prosodie erkannte, zeigt der folgende Passus seiner Schrift (p. 141), wo er von den verschiedenen klassischen Versfüssen, wie dem Bacchius, Amphimacer, Tribrachys etc. gehandelt hat und dann fortfährt: „*But because in very truth I thinke them but vaine and superstitious observations nothing at all furthering the pleasant melody of our English meeter, I leave to speake any more of them and rather wish the continuance of our old maner of Poesie, scanning our verse by sillables rather than by feete, and using most commonly the word Iambique and sometime the Trochaike which ye shall discerne by their accents, and*

now and then a dactill keeping precisely our symphony or rime without any other mincing measures, which an idle inventive head could easily devise, as the former examples teach".

Hierauf folgte John Harringtons *Apologie for Poetry* als Vorrede zur Uebersetzung seines *Orlando Furioso* (1591), eine Schrift von einigem Werth, aber besonders interessant, weil er darin das vorige Werk citiert, jedoch von dem Verfasser als einem durchaus Unbekannten spricht: so gut hatte Puttenham seine Anonymität gewahrt.

1595 erschien Ph. Sidneys *Defence of Poesy*, hauptsächlich über die verschiedenen Dichtungsarten handelnd.

1598 erschien Francis Meres vielgenannte Schrift *Palladis Tamia, Wit's Treasury, A comparative discourse of our English Poets, with the Greek, Latine, and Italian Poets*, worin er namentlich das 31. Kapitel des ersten Buchs von Puttenhams *Arte of English Poesy* ausführte.

1602 wurde ein neuer Versuch gemacht, lateinische Metra in die englische Dichtung einzuführen und den Reim zu beseitigen von Thomas Campion in seinen *Observations on the Art of English Poesy*, London, 1602 (vgl. Guest II, p. 271 Campion's *Metres*). Bemerkenswerth ist, dass noch Ben Jonson ein Gedicht gegen den Reim schrieb, betitelt: *A fit of Rhyme against Rhyme (A complete Edition of the Poets of Great Britain*, *Edinb.* 1795, vol. IV, p. 573 a).

Jene Schrift Campions rief dann eine Gegenschrift hervor, welche erschien a. 1603: *A defence of Ryme by* Samuel Daniel, eine vortreffliche Abhandlung, in welcher er seine Gegner glänzend besiegte.

1596 erschien die letzte kritische Schrift dieser Periode, betitelt Hypercritica, *Or a Rule of Judgment for writing or reading our History*. Gedruckt wurde diese von Warton und Drake gelobte Schrift erst 1727, Oxford, 8⁰.

§ 8. Stoffeintheilung. Alle diese älteren, in dem vorhergehenden Paragraphen erwähnten metrischen Schriften, mögen dieselben nun für die altklassischen Metra oder gegen dieselben Partei nehmen, lassen erkennen, dass es unmöglich war, sich von den überkommenen metrischen

Begriffen und Formen völlig zu emancipieren. Wie die Sprache ihrem Klange, ihrem Bau und Wesen nach im Ganzen dieselbe blieb und sich nur ganz unmerklich für die jeweilig lebende Generation änderte, so konnte auch ihre metrische Behandlung nicht plötzlich von den gelehrten Theoretikern nach neuen Gesetzen geregelt werden. Sie konnten wohl diese Gesetze in modificierter Gestalt als Normen für die von ihnen nach dem Vorbilde der Alten neu eingeführten Versarten aufstellen, aber sie konnten ihrem heimischen Idiom bei Verwendung desselben für poetische Formen nicht nach den strengen Regeln der alten Metrik Gewalt anthun. Derartigen, mehrfach versuchten Ansinnen widersetzte sich der germanische Geist der englischen Sprache aufs entschiedenste. Die neuenglische Sprache war und blieb, wie die altenglische, aus der sie sich entwickelt hatte, eine accentuierende Sprache und konnte daher nicht nach den Regeln der Quantität metrisch behandelt werden.

Die neuenglische Metrik hat sich demnach ihrem wesentlichen Bestandtheile nach auf Grundlage der altenglischen aufgebaut. Deshalb haben die in dem ersten Bande dieses Werkes enthaltenen Definitionen und Entwickelungen, sowohl der Grundbegriffe (im ersten Abschnitt), als auch der complicierteren Formen, z. B. des Strophenbaues (im dritten und vierten Abschnitt) grösstentheils für das gesammte Gebiet der englischen Metrik Gültigkeit und brauchen also hier nicht nochmals erörtert zu werden. Die jambischen Versarten bilden also nach wie vor ganz entschieden den Hauptbestandtheil der englischen Metrik. Viel geringere Bedeutung haben die neu hinzukommenden, streng trochäischen, anapästischen uund daktylischen Rhythmen[1], sowie die unter der gemeinsamen Einwirkung derselben stehenden, (ursprünglich aus der alten, alliterierenden Langzeile hervorgegangenen) vierhebigen und aus diesen abgeleiteten freieren Rhythmen.

---

[1] Mit Recht sagt Masson in seiner grossen Milton-Ausgabe (London 1874) vol. I, p. CVIII: „*Trochaic, Dactylic and Anapaestic measures occur occasionally in our Lyric poetry; but the Jambic is all but our metrical factotum.*“

Was an sonstigen Versformen auftritt, hängt mit den antikisierenden Bestrebungen gelehrter Dichter der Renaissancezeit und ihrer späteren Nachfolger zusammen. Die Erklärung der Bestandtheile dieser antiken Versarten, wie auch der daraus gebildeten und mit ihnen im engsten Zusammenhange stehenden Strophenformen bleibt daher am zweckmässigsten einem besonderen Kapitel vorbehalten.

Hinsichtlich des Stoffes im Allgemeinen theilen wir die neuenglische Metrik in zwei Hauptgebiete, die Versarten und die Strophenformen, ein. Und zwar wenden wir uns zunächst den ersteren zu, welche die Grundlage für die letzteren, diese complicierteren metrischen Gebilde, ausmachen.

Auch in dieser Hinsicht hat sich die neuenglische Metrik hauptsächlich auf Grundlage der aus der mittelalterlichen Literaturperiode überlieferten Formen aufgebaut. Indess treten die grösseren Schwierigkeiten uns doch auf dem Gebiete der strophischen Formen entgegen, wo auch Umformungen und Weiterbildungen häufiger sind, als auf demjenigen der Versarten.

Für diese aber haben wir, wie aus den früheren Bemerkungen ersichtlich ist, zwei Hauptgruppen zu unterscheiden, nämlich:

I. Aus der altenglischen Poesie überlieferte Versarten, welche die neuenglische Poesie gleichsam als ein von der altenglischen Dichtkunst nachgelassenes Erbe antrat.

II. Neueingeführte, unter dem Einfluss der Renaissance enstandene Versarten, zu denen wir auch die den antiken Mustern nachgebildeten Versarten rechnen.

Dieselbe Eintheilung ist auch für die neuenglischen Strophenformen durchzuführen; nur dass wir, um unnöthige Wiederholungen zu vermeiden, die den antiken Mustern nachgebildeten oder nachgeahmten Strophenarten sogleich an die zuletzt genannten Versarten anknüpfen, so dass der zweite Theil, der Strophenbau, ebenfalls zwei Hauptabschnitte umfassen wird, nämlich:

I. Aus der altenglischen Poesie überlieferte Strophen nebst ihren Analogiebildungen.

II. Neuenglische, unter dem Einfluss der Renaissance und später entstandene Strophen nebst den Dichtungsarten fester Form.

Der gesonderten Betrachtung der einzelnen Versarten voran geht ein allgemeiner Theil der Verslehre, welcher in drei besonderen Kapiteln vom Versrhythmus, der Silbenmessung und der Wortbetonung in den gleichtaktigen neuenglischen Versarten im Allgemeinen zu handeln hat.

KAPITEL 2.

VERSRHYTHMUS.

§ 9. Vorbemerkungen. Unter den obengenannten zwei resp. drei Gruppen neuenglischer Versarten sind die der ersteren angehörigen, also die aus der altenglischen Poesie überlieferten, die zahlreichsten und zum Theil auch die wichtigsten. Indess ist die Bezeichnung: aus dem Mittelalter überlieferte Versarten keineswegs so aufzufassen, als ob die verschiedenen hierhergehörigen Metra einfach als ganz dieselben rhythmischen Gebilde, die uns in der altenglischen Poesie entgegentraten, anzusehen seien. Im Gegentheil, auch in ihnen macht sich neben den Einflüssen, welche die Sprache selber in ihrem Entwickelungsgange modificierten, die Einwirkung der theoretischen Beschäftigung und Bekanntschaft mit der Metrik, speciell mit der antiken Metrik, bemerkbar, und damit hängt eben, wie früher ausgeführt wurde, der wesentlichste Unterschied zwischen der alt- und neuenglischen Verskunst zusammen, der, um es noch einmal hervorzuheben, hauptsächlich darin besteht, dass in der letzteren der steigende und fallende, d. h. der jambische und anapästische Rhythmus einerseits von dem trochäischen und daktylischen Rhythmus andererseits strenger unterschieden wird, und dass neben dem Princip der Gleichtaktigkeit dasjenige der Silbenzählung in der Regel mit grösserer Consequenz durchgeführt wird, als in der ersteren.

Im Uebrigen blieb aber der Bau der einzelnen Versarten hinsichtlich ihrer Zusammensetzung aus einzelnen Takten, die theoretisch und auch thatsächlich meistens aus zwei Silben, einer unbetonten und einer betonten, manchmal aber auch aus zwei, vereinzelt selbst aus mehreren unbetonten und einer betonten Silbe zu bestehen haben, unverändert, und auch die Verbindung derselben zu rhythmischen Reihen (ganzen Versen oder auch Verstheilen) blieb im Wesentlichen dieselbe.

§ 10. Auch die für die klassischen Versarten gültige Regel, dass, um die einzelnen Glieder des Verses inniger mit einander zu verbinden, ein Widerstreit zwischen den Wortfüssen und den Versfüssen einzutreten habe, die Versfüsse also womöglich nicht mit den Wörtern, sondern besser innerhalb derselben enden müssen, hat für die alt- und neuenglischen Versarten in gleicher Weise Gültigkeit. Da aber die Zahl der ein- und zweisilbigen Wörter in der neuenglischen Sprachperiode in Folge des Verstummens zahlreicher Flexions- und Ableitungssilben eine viel grössere ist, als in der altenglischen Epoche, wo die Sprache in dieser Hinsicht also für die poetische Behandlung jedenfalls geeigneter war, so wird diese Regel in der modernen Dichtkunst viel häufiger verletzt, als in früherer Zeit. Die Uebereinstimmung von Wort und Versfüssen — Diärese d. h. Einschnitt (im Vers) genannt — bringt stets eine unangenehme, hackende Wirkung hervor, zumal wenn sie sich auf alle Versfüsse erstreckt, wie die folgenden fünftaktigen Verse aus Miltons *Paradise Lost* darthun mögen, wenn es erlaubt ist, diese Versart [1] als die wichtigste und auch von Anderen am eingehendsten untersuchte, hier und auch im Folgenden hauptsächlich als Beispiel zu verwerthen:

Had cast him out from Heaven with all his host I, 37
Too well I see and rue the dire event ib. 134

---

[1] Eine grössere Anzahl solcher fünftaktiger Verse und selbst drei septenarische Verse dieser Art sind aus Chapmans Odyssee und Ilias citiert worden von H. M. Regel in seinem Aufsatz „Ueber Chapmans Homerübersetzung“ (Engl. Studien V, 349—50).

im Gegensatz zu folgenden, der Regel entsprechenden Versen:

Hurl'd headlong flaming from the ethereal sky ib. 45
And re-assembling our afflicted powers ib. 186.

§ 11. Rhythmische Betonung. Auch noch in einem anderen, wesentlichen Punkte unterscheiden sich die beiden obigen Versgruppen von einander.

In der ersteren haben beide Verse, der Zahl der Takte, aus denen sie bestehen, entsprechend, fünf fast ganz gleich starke Accente, die sich auf die Hebungen der fünf Takte vertheilen, wodurch der scharf markierte Klang des Rhythmus noch mehr verstärkt wird. In der zweiten dagegen hat der erste Vers vier, der dritte nur drei stärker betonte Silben nebst einer mittelstark betonten (`), die sich in folgender Weise gruppieren:

Hurl'd heádlong fláming from the ethéreal ský,
And rèassémbling our afflicted pówers,

während die Wörter *from* und *our,* die ihrer syntaktischen Bedeutung nach ebensogut in der Senkung stehen könnten, lediglich dadurch, dass sie in der Hebung stehen, etwas stärker betont sind, als die benachbarten Senkungen, doch keineswegs den zugleich durch den rhythmischen Accent und den Wortaccent, bezw. den durch den Satzaccent und den rhetorischen Accent hervorgehobenen Silben, resp. Wörtern an Tonstärke gleichkommen. So haben in zusammenhängenden, gleichmetrischen Gedichten oder auch in Strophen dieser Art die meisten Verse eine geringere Anzahl von stark betonten Silben, als sie rhythmische Hebungen enthalten. Gewöhnlich sind im fünftaktigen Verse die zweite und die fünfte Hebung besonders stark betont, die letztere namentlich in gereimten Gedichten, eben in Folge des Reimes, oder die zweite und vierte, oder die erste und die vierte, oder die dritte und die fünfte. Doch haben daneben meistens noch andere Hebungen einen starken Accent, wie die obigen Beispiele zeigen. Auch kann in allen Takten jambischer Verse, mit Ausnahme des letzten Taktes, die Ordnung von Senkung und Hebung umgestellt werden. Am häufigsten geschieht es im ersten oder dritten oder vierten Takt, und zwar gewöhnlich nur in einem Takt, seltener

in zweien und fast nie in dreien ein und desselben Verses. Selten stehen zwei Takte mit schwach betonten Hebungen zusammen; gewöhnlich sind sie durch eine stark betonte von einander getrennt. Auf Verse mit mehreren schwach betonten Hebungen folgen aber stets in gewissen Zwischenräumen wieder solche, in denen die sämmtlichen fünf Hebungen oder wenigstens die meisten derselben bestimmt hervortreten, in denen gewissermassen das rhythmische Leitmotiv des Gedichts sich von Zeit zu Zeit deutlich vernehmbar macht, und die auf diese Weise das Metrum vor dem Zerfall schützen. Natürlich ist das Zahlen-Verhältniss von bestimmt gegliederten Versen zu weniger bestimmt gegliederten bei den einzelnen Dichtern und namentlich in den einzelnen Versarten verschieden.[1] Im Allgemeinen ist es für die ersteren günstiger in kurzen Versen, als in langen, sowie auch günstiger in gereimten, als in reimlosen. Von der verschiedenen Zahl, Vertheilung und Tonstärke der Hebungen einer aufeinanderfolgenden Reihe von Versen hängt jedenfalls zum grossen Theil der Wohlklang und die Mannigfaltigkeit oder die Monotonie des Versbaues ab.

In gleicher Weise wie die betonten Silben sind aber auch die rhythmisch unbetonten Silben unter einander an Tonstärke verschieden, wie z. B. in dem ersten der oben citierten Verse die Senkung *hurl'd* unzweifelhaft stärker betont ist, als die Senkungen in der Wortgruppe *the ethêreal.* In der Regel aber macht u. E., wie wir in Uebereinstimmung mit Abbott,[2] wenn auch im Gegensatz zu anderen hervorragenden englischen Forschern, wie J. B. Mayor,[3]

[1] Abbott sagt Shakesp. Grammar § 453 a in Bezug auf Shakspere: „*I should say that rather less than one of three has the full number of emphatic accents. About two out of three have four, and one out of fifteen has three. But as different readers,* fügt er mit Recht hinzu, *will emphasize differently, not much importance can be attached to such results.*"

[2] ib. § 453 a. *The syllable that receives an accent is by no means necessarily emphatic. It must be emphatic relatively to the unaccented syllable or syllables in the same foot, but it may be much less emphatic than other accented syllables in the same verse.*"

[3] *Transactions of the Philological Society* 1875/76, p. 433.

A. J. Ellis[1] und D. Masson[2] zu behaupten wagen, der rhythmische Accent in der Weise seinen Einfluss geltend, dass die Hebung, auch wenn sie ein syntaktisch oder logisch unbetontes Wort, resp. Silbe trifft, was Mayor a. a. O. p. 433 mit *defect of accent* bezeichnet, etwas stärker betont ist, als die Senkung desselben Taktes. Unter Beibehaltung der von A. J. Ellis in seinen *Essentials of Phonetics* p. 75—77 und auch *Transact. of the Philol. Soc.* p. 437 für die verschiedenen Accentstufen angewandten, später, ib. p. 442 ff., freilich modificierten Zeichen: 0 für unbetonte Silben, 1 für mittelstark betonte, 2 für stark betonte, denen wir nach Bedürfniss noch weitere hinzufügen, oder der einfacheren, von Latham adoptierten Bezeichnung Massons durch x für unbetonte und a für betonte Silben würden wir daher die drei ersten Verse des *Paradise Lost* nicht in folgender Weise lesen, wie jene Gelehrten es thun:

1 *Of mán's first disobédience and the frúit*
Ellis: 0 2 1 0 0 2 0 0 0 0 2
Masson: x a a x x a {x x / x a} {x / a} x a

2 *Of thát forbídden trée, whose mórtal táste*
Ellis: 0 1 0 2 0 1 0 2 0 2
Masson: x a x a x a {x / a} {a / a} x a

3 *Brought deáth into the wórld, and áll our wóe*
Ellis: 1 2 0 0 0 2 0 1 0 2
Masson: a a a x x a x a {x / a} {a / a}

sondern folgendermassen:

1 *Of mán's first disobédience and the frúit*
0 2 3 0 0 2 0 1 0 2
x a a x x a x a x a

2 *Of thát forbídden trée whose mórtal táste*
0 1 0 2 0 2 0 2 0 2
x a x a x a x a x a

3 *Brought déath into the wórld and áll our wóe*
0 3 0 1 0 2 0 3 0 2
x a x a x a x a x a

---

[1] ibid. p. 437.

[2] *The Poetical works of* John Milton, *ed. by* D. Masson, London 1874, 3 vols. 8°. I, CXVI.

Schon die mangelnde Uebereinstimmung in der Bezeichnung der Tonstärke der verschiedenen Silben dieser Verse, wie sie von Masson und Ellis durchgeführt wurde, ist geeignet, Zweifel an der Richtigkeit ihrer Auffassung zu erwecken.

Nach Ellis ist im ersten Verse die vierte Hebung *and* nicht stärker betont, als die vorhergehende Senkung *-ience*, während Masson für jene eine stärkere Betonung wenigstens als möglich hinstellt, die wir nach unserem rhythmischen Gefühl hier entschieden vernehmen, obwohl diese Hebung gewiss weniger stark betont ist, als irgend eine der anderen Hebungen des Verses. Ebenso nimmt Masson im zweiten Takt des dritten Verses bei dem Worte *into,* der heutigen, gewöhnlichen Betonung entsprechend, Taktumstellung (*inversion of accent,* wie es Mayor nennt a. a. O. p. 433) an, Ellis dagegen gleichmässige Unbetontheit beider Silben, während wir mit Abbott (a. a. O. § 457 a) und ten Brink (Chaucers Sprache und Verskunst § 280) der Ansicht sind, dass bei derartigen Anlehnungen (ursprünglich getrennten, unverändert aneinander tretenden Wörtern) die rhythmisch accentuierte Silbe auch thatsächlich einen etwas stärkeren Ton hat, als die rhythmisch unaccentuierte. Ferner ist nach Ellis im zweiten Verse die Senkung *whose* unbetont, während Masson es noch unentschieden lässt, ob sie unbetont oder ebenso stark betont ist, wie die folgende Hebung, in welchem Fall dann hier nach Mayors Benennung (a. a. O. p. 433) ein *excess of accent* vorliegen würde. Andererseits bezeichnet Masson die beiden ersten Wörter *(brought death)* des dritten Verses als gleichmässig stark betont, während Ellis hier einen Unterschied in der Tonstärke constatiert. Thatsächlich ist aber u. E. keine Verschiedenheit zwischen beiden Fällen (*whose* und *brought*) vorhanden. Jedes Mal ist es ein langes, nicht betontes Wort, welches in der Senkung steht, und wenn dasselbe in dem ersten Fall keine Tonverstärkung erfährt, wie Ellis mit Recht annimmt und Masson als möglich zugiebt, — da ja die Länge eines Wortes oder einer Silbe keineswegs Tonverstärkung bedingt und lange Silben so gut in der Senkung stehen können, als kurze in der

Hebung —, so ist auch im zweiten Fall kein Anlass dazu vorhanden und das Wort *brought* also nicht wesentlich stärker zu betonen, als irgend eine der anderen unbetonten, jedenfalls aber schwächer, als irgend eine der betonten Silben des Verses, die zweite Silbe des Wortes *-into* nicht ausgenommen, wie dies überhaupt das Gewöhnliche sein dürfte. Gleichwohl gestehen wir zu, dass unter Umständen auch eine in der Senkung stehende Silbe stärker betont sein kann, als eine nur rhythmisch accentuierte Hebung des nämlichen Verses.

Dies ist namentlich der Fall in solchen Versen, in denen, sei es zwischen den Silben eines zwei- resp. mehrsilbigen Wortes oder zweier nebeneinander stehender ein- oder mehrsilbiger Wörter Tonausgleichung von rhythmischer Betonung und Wortbetonung stattfinden muss, wie z. B. in den folgenden aus Massons Liste (a. a. O. p. CXVII.) entnommenen Beispielen:

Ón a sūnbeám, swíft as a shoóting stár
1 0 2 2 3 0 0 3 0 2

Prodúctive ón hērb, plánt, and nóbler bírth.
0 3 0 1 2 2 0 3 0 2

Hier wird man schwerlich bestreiten wollen, dass das in beiden Versen in der Hebung stehende Wörtchen *on* schwächer betont sei, als die in der Senkung stehenden Silben resp. Wörter *sun-* und *herb*, oder in dem Verse

Tó the flōod Jórdan cáme as thén obscúre
1 0 2 2 0 2 0 1 2

das in der Hebung stehende erste Wort *to* schwächer, als das in der Senkung stehende Wort *flood*, oder dass in dem Verse

Sing, heavenly Múse, thát on the sécret tóp Par. L. I, 6.
3 2 2 1 0 0 3 0 2

die erste Silbe des Wortes *heavenly*, obwohl sie durch Taktumstellung in der Senkung steht, stärker betont sei, als das gleichfalls durch Taktumstellung in der Hebung stehende Wort *that*.

Ein vortreffliches Beispiel ähnlicher Art gewährt auch der Vers aus Shaksperes *Macbeth* I, 7, 61, den wir zur

besseren Veranschaulichung im Zusammenhang mit den vorhergehenden hierher setzen:

Macbeth. *If we should fail?*
Lady Macbeth. *We fail!*
But screw your courage to the sticking-place,
And we'll not fail. When Duncan is asleep —
1 2 4 2 0 2 0 1 3

Es geht wohl hieraus zur Genüge hervor, dass zu einer einigermassen correcten Bezeichnung der verschiedenen Tonstufen eines Verses grössere Zahlenunterschiede angewendet werden müssten, als die von Masson oder auch die von Ellis Anfangs in seinen *Essentials of Phonetics* gebrauchten (0, 1, 2), wenn uns auch, wie schon früher (I, p. 29 Anm.) bemerkt, die von ihm später vorgeschlagenen und in der Scansion einiger Verse thatsächlich durchgeführten (*Transact. of the Philol. Soc.* 1875/6, p. 445/46) 9 Grade verschiedener Tonstärke nebst ebenso vielen Graden von *Length*, *Pitch, Weight, Silence* der einzelnen Bestandtheile des Verses als zu compliciert erscheinen, obwohl Quantität, Pausen und Tonfall für den Gang und Klang des Rhythmus jedenfalls auch von ebenso grosser, freilich noch mehr von individueller Auffassung abhängender Bedeutung sind, als der Accent (vgl. Bd. I. § 15—18).

§ 12. In Fällen wie die oben citierten, wo schwebende Betonung eintritt, könnte nach unserem Dafürhalten im accentuierenden Rhythmus eher von einem Spondäus die Rede sein, als wo zwei wirklich lange Silben neben einander stehen, die aber an Tonstärke meistens schon an und für sich, namentlich aber unter dem Einfluss des Versrhythmus von einander verschieden sind und dadurch auch an Quantität einander ungleich werden, insofern die Stimme über eine unbetonte lange Silbe leichter hinwegeilt, auf einer betonten langen Silbe aber länger haften bleibt.

Geradeso nun, wie lange Silben unter dem Einfluss des Rhythmus verkürzt werden können, können auch kurze Silben unter dem nämlichen Einfluss gedehnt werden. Ein gutes Beispiel hierfür gewährt der häufig citierte Milton'sche Vers:

Universal reproach far worse to bear Par. L. VI, 34.

Hier muss offenbar das erste Wort, um es für den fünftaktigen, jambischen Rhythmus geeignet zu machen, mit einer gewissen Dehnung des gewöhnlichen Tempos der Aussprache der einzelnen Silben gesprochen werden, da es in gewöhnlicher Rede eine solche Betonung hat, dass es sich ungezwungen nur in einen daktylischen oder anapästischen Rhythmus, in den jambischen Rhythmus aber nur dann einfügt, wenn die beiden ersten Silben als doppelte Senkung zu Anfang oder im Innern des Verses verwendet werden können. Aehnliche Beispiele sind sehr oft anzutreffen, bei dem einen Dichter zahlreicher, bei dem anderen seltener. So würden sich z. B. die folgenden, aus Miltons *Paradise Lost* entnommenen Verse (vgl. Masson, a. a. O., p. CXVII) mit der von uns angegebenen Accentuation viel ungezwungener in einen vierhebigen oder lose gebauten viertaktigen Rhythmus einfügen, als in den fünftaktigen, dem sie thatsächlich angehören:

On a súnbeam swíft as a shoóting stár.
To the gárden of blíss, thy seát prepáred.
In the sweát of thy fáce shalt thoú eat breád.
In the visions of Gód: it wás a híll.
Líght from abóve from the foúntain of líght.
That invíncible Sámson fár renówned.

In allen diesen Versen und vielen anderen müssen Wörter, resp. Silben, die für gewöhnlich unbetont und kurz gesprochen werden, eine gewisse Tonverstärkung und Verlangsamung des Tempos in der Aussprache erfahren, um ihnen einen den fünftaktigen Versen, in deren Umgebung sie stehen, ähnlichen Klang zu geben. Dies wird aber von dem Lesenden, bei einigem Sinn und Verständniss für das Wesen eines gleichmässigen Versbaues, unter dem allgemeinen Eindruck des in der Regel deutlich vernehmbaren Gesammtrhythmus mühelos bewirkt —, ein Beweis, wie wenig sich in manchen Fällen aus der natürlichen, prosaischen Betonung, wie wohl behauptet wird, der Rhythmus eines Verses ergiebt, und wie wenig die gewöhnliche Annahme, derselbe bestehe aus einer Reihenfolge von ab-

wechselnd unbetonten und betonten Silben, für alle Nuancen des Rhythmus ausreicht. Sind diese für den fünftaktigen Vers, zumal den reimlosen, vielleicht auch grösser, als bei irgend einem anderen Metrum, so machen sich doch auch bei den übrigen Versarten dieselben oder ähnliche Verhältnisse bemerkbar, wie sich aus den folgenden Betrachtungen, namentlich den Paragraphen über schwebende Betonung und Taktumstellung, ergeben wird.

Beide Erscheinungen aber stehen mit der Gliederung der verschiedenen Versarten im engsten Zusammenhang.

§ 13. Für die in altenglischer Zeit gebräuchlichen Versarten, welche, wie bemerkt, sämmtlich in die neuenglische übertraten, war es charakteristisch, wie im ersten Bande dieses Werkes (vgl. S. 30, 55, 82 ff., 114 ff., 258, 438, 449 ff.) gezeigt wurde, dass der Rhythmus derselben an gewissen Stellen durch Einschnitte oder Cäsuren, d. h. Pausen oder Ruhepunkte unterbrochen werden musste oder unterbrochen werden konnte. Für die meisten dieser Versarten traten diese Einschnitte stets an derselben Stelle ein, so für den Alexandriner nach dem dritten, für den Septenar nach dem vierten Takt, und an dieser Stelle konnten dann auch diese Versarten durch eingeflochtenen Reim in kürzere, dreitaktige, resp. vier- und dreitaktige Verse aufgelöst werden. Im vierhebigen Metrum hatte stets eine Pause einzutreten nach der zweiten Hebung nebst der oder den etwa dazu gehörigen Senkungen. Im viertaktigen Verse (so auch in dem ersten, viertaktigen Bestandtheile des Septenars) konnte sie eintreten und zwar meistens nach oder in dem zweiten Takt, doch auch, obwohl nur in selteneren Fällen, nach oder in dem ersten und dritten Takt, oder auch gar nicht. Noch freier war die Behandlung der Cäsur im fünftaktigen Verse, da sie hier nach, resp. in dem ersten, zweiten, dritten, vierten oder fünften Takte eintreten konnte, obwohl sie für gewöhnlich nach dem zweiten Takte oder im dritten und nur etwas seltener nach dem dritten Takte oder im vierten ihre Stelle fand.

Dies hängt zusammen mit der aus ihrem Verhältniss zum Verstakt sich ergebenden Beschaffenheit der Cäsur. Je nachdem nämlich die Cäsur unmittelbar nach der Hebung oder nach der Senkung eines jambischen Taktes, also innerhalb desselben, oder aber nach einer überzähligen, auf die Hebung folgenden Senkung eintritt, ist sie, wie in altenglischer Zeit, zu unterscheiden als 1) stumpfe (männliche) Cäsur, 2) als klingende (weibliche) lyrische Cäsur und 3) als klingende epische Cäsur. Diese drei Cäsurarten sind auch in den neuenglischen jambischen Versarten mit Ausnahme des Septenars, der nur die stumpfe Cäsur zulässt, sämmtlich anzutreffen, zumal im ersten Zeitraum der neuenglischen Epoche. Folgende Beispiele mögen ihre Beschaffenheit und ihr Vorkommen in dieser Zeit veranschaulichen:

I. Stumpfe Cäsur.

1) Im Septenar:

The running spindle of my fate | anon shall end his course. Wyatt 154.

2) Im Alexandriner:

The life so short, so frail, | that mortal man live here; ib. 155.

3) Im Fünftakter:

The nightingale | with feathers new she sings;
The turtle to her make | hath told her tale; Surrey p. 3.

4) Im Viertakter:

For want of will | in woe I plain, Wyatt p. 44.

5) Im Vierheber:

For women are shrews | both short and tall, Shaksp. H 4 B, V, 3, 36.

II. Klingende lyrische Cäsur, die vereinzelt auch zu einer gleitenden (mit zwei- oder gar dreisilbiger Senkung) werden kann.

1) Im Alexandriner nur vereinzelt und abnorm:

So settled he his kingdome, | and confirmd his right. Spens. II, X, 60.

2) Im Fünftakter:

This wicked traitor, | whom I thus accuse, Wyatt 150.
Is not so estimable, | profitable neither, Merch. of Ven. I, 3, 167.[1]
May at thy hand seek mercy, | as the thing Wyatt 206.

[1] Solche gleitende lyrische Cäsuren sind zwar in ihrer rhythmischen Wirkung den gewöhnlichen epischen Cäsuren ganz ähnlich,

3) Im Viertakter:

And I should have it | as me list, ib. 30.

4) Im Vierheber (selten):

For driness and barrenness | let it alone, Tusser.

III. Klingende epische Cäsur, die in seltenen Fällen auch zu einer zweisilbigen (gleitenden) werden kann.

1. Im Alexandriner nur ganz vereinzelt und abnorm:

And yet there is another | between those heavens two, Wyatt 161.

2) Im Fünftakter:

I thank you. | How does Lieutenant Cassio? Shaksp. Oth. IV, 1, 238.
So far in error, | as he is from his wit. Wyatt 153
As you are old and reverend, | you should be wise; Lear I, 4, 261.
He knoweth how great Atrides, | that made Troy fret; Wyatt 152.
With all the honors on my brother, | wheron Shaksp. Temp. I, 1, 127.
So dear the love my people bore me, | nor set ib 2.

3) Im Viertakter:

I was unhappy, | and that I prove, Wyatt 108.

4) Im Vierheber (gewöhnlich):

Good aqua composita | and vinegar tart,
Rose water and treacle | to comfort thyne heart. Tusser.

Auf diese letztere Hauptart wird noch zum Schluss dieses Kapitels bei der Betrachtung der mehrfachen Senkungen und klingenden Versausgänge zurückzukommen sein.

§ 14. Was die Entstehung der durch die Cäsur bewirkten Pause anlangt, so wird sie in der Regel herbeigeführt durch die logische Gliederung des Satzes. Sie fällt also gewöhnlich mit der Satzpause oder wenigstens mit der durch einen Satzabschnitt bewirkten, leichteren Pause zusammen. Dies ist namentlich in solchen Versarten vorauszusetzen, welche die Cäsur stets an fester Stelle eintreten lassen, wie im Septenar, im Alexandriner und im vierhebigen Verse. Tritt hier keine logische Pause ein, so macht sich dann jedenfalls unter dem Einfluss des stets sich gleich bleibenden Versrhythmus eine metrische oder

---

doch aber theoretisch von ihnen zu sondern, da in diesen der auf die Cäsur folgende Verstheil mit einer Senkung, in jenen (den gleitenden lyrischen Cäsuren) aber mit einer Hebung beginnt.

rhythmische Pause in entschiedener Weise geltend, z. B. in folgendem Septenar:

The golden sceptre and the crown | of Phoebus in his hands,

wo die metrische Cäsur hinter *crown* die logischen Cäsuren hinter *sceptre* und *Phoebus* entschieden an Stärke überwiegt. Logische Nebencäsuren sind nach der zweiten Hebung in diesem Metrum überhaupt häufig anzutreffen, wie bei der näheren Betrachtung desselben gezeigt werden soll.

Auch im Alexandriner können logische Nebencäsuren eintreten, die dann aber gleichfalls von der rhythmischen Cäsur übertönt werden:

The time doth fleet | and I || see how the hours do bend Wyatt p. 154.
That when I think upon || the distance | and the space, ib. p. 155.

Im vierhebigen Metrum dagegen trifft — wegen der freien Behandlung der Senkungen — die logische Pause in der Regel mit der metrischen zusammen.

Im viertaktigen Verse, wo die Cäsur nicht obligatorisch ist, richtet sich dieselbe, wo sie vorkommt, nach der logischen Pause, die hier in den meisten Fällen allerdings auch nach der zweiten Hebung eintreten wird, wenn auch manchmal, wie bei der Betrachtung dieses Metrums gezeigt werden soll, Cäsuren an anderen Versstellen vorkommen.

Complicierter ist das Verhältniss der logischen und metrischen Pause zu einander im fünftaktigen Verse, wo die Cäsur eine bewegliche ist.

Zunächst möge constatiert werden, dass in vereinzelten Fällen Verse vorkommen, die jeglicher Cäsur entbehren, wie z. B.:

Intelligential substances require Parad. Lost. V, 408.

In der Regel macht sich aber doch in jedem Verse unter dem Einfluss des allgemeinen Versrhythmus eine metrische Cäsur geltend, die in Ermangelung einer bestimmten, logischen Cäsur auch enge zusammen gehörige Satztheile, wie z. B. zwei im genitivischen Verhältniss zu einander stehende Substantive oder Adjectiv und Substantiv oder Subject und Verbum von einander trennen kann und zwar namentlich leicht in solchen Fällen, wo jeder dieser

Satztheile noch einer mässig langen rhythmischen Reihe angehört, wo also die rhythmische Cäsur ziemlich inmitten des Verses eintritt, z. B.

The better part | of my affections would Shaksp. Merch. I, 1, 16.
And see the holy | edifice of stone ib. 30.
That his own hand | may strike his honour down ib. LLL. I, 1, 20.
As if predestination | over-rul'd Parad. Lost. III, 114.
Whose eye | so superficially | surveys ib. VI, 476.

Kann die Cäsur nur an ungewöhnlicher Stelle, nämlich nahe dem Anfange oder dem Ende des Verses eintreten, so können sich auch, wie das letzte Beispiel zeigt, in Versen, die der logischen Cäsur ermangeln, zwei rhythmische Cäsuren bemerkbar machen.

Solche Doppelcäsuren treten aber in der Regel ein, wenn der Vers an einer ungewöhnlichen Stelle, sei es nahe dem Anfang oder dem Ende desselben, in Folge einer logischen Cäsur durchschnitten ist, indem dann an einer anderen Stelle, gewissermassen um das rhythmische Gleichgewicht wieder herzustellen, sich eine metrische Cäsur vernehmbar macht. Selbstverständlich können auch beide Cäsuren durch starke logische Pausen veranlasst sein.

Wegen der grossen Beweglichkeit der Cäsur und der drei verschiedenen Arten derselben im fünftaktigen Verse sind hier natürlich zahlreiche Combinationen möglich, die aber im reimlosen Fünftakter, wegen des freieren Baues desselben, unvergleichlich häufiger vertreten sind, als im gereimten.

Um von den zahlreichen Möglichkeiten bei Doppelcäsuren, welche erschöpfend aufzuzählen zu weit führen würde und auch überflüssig wäre, wenigstens einen ungefähren Begriff zu geben, wählen wir unsere Beispiele aus den Werken zweier Dichter, die ihnen besonders zugethan sind, nämlich aus den Dichtungen Miltons und den Dramen Shaksperes, wo die genauere Durchsicht von einigen hundert Versen schon eine reiche und mannigfaltige Ausbeute gewährt. Es wird zweckmässig sein, im Folgenden die etwaigen Verse mit zwei logischen Cäsuren denjenigen mit einer logischen und einer rhythmischen (resp. mit zwei rhythmischen) bei jeder Gruppe voranzustellen.

1. Stumpfe Cäsur nach dem ersten und dritten Takt:

Not force. || *but well-couch't fraud,* || *well woven snares,* Par. R. I, 97, Sams. 7.

Delay; || *for longest time* | *to him is short;* Par. R. 56, 230; Sams. 72; Par. L. I, 185, 228.

2. Stumpfe Cäsur nach dem ersten und lyrische Cäsur nach dem dritten Takt:

He ceas'd, || *and next him Moloch,* || *scepter'd king;* Par. L. II, 43.
Say first, || *for Heaven hides nothing* | *from thy view* Par. L. I, 27.

3. Lyrische Cäsur nach dem ersten und stumpfe Cäsur nach dem dritten Takt:

To Dagon, || *as their god* || *who has deliver'd*
Thee, Samson, || *bound and blind,* || *into their hands,* Sams. 437, 8, Par. L. I, 19; Par. R. I, 71; Shaksp. Merch. I, 1, 71.

Restore us, || *and regain* | *the blissful seat,* Par. L. I, 5, 8, 23, 56 etc., Par. Reg. I, 325; Sams. 54.

4. Stumpfe Cäsur nach dem ersten und epische Cäsur nach dem dritten Takt:

O me! || *it is my mother.* || *How now, good lady!* K. John, I, 1, 220.
Hub. *Indeed,* | *I have been merrier.* Arth. *Mercy on me!* ib. IV, 1, 12.

5. Lyrische Cäsur nach dem ersten und epische Cäsur nach dem dritten Takt:

Controlment | *for controlment:* || *so answer France.* K. John I, 1, 20.

6. Stumpfe Cäsur nach dem ersten und stumpfe Cäsur nach dem vierten Takt:

... *To them* || *who had corrupted her,* || *my spies,* Sams. 386; Par. R. I, 304.
At once | *as far as angels ken* || *he views* Par. L. I, 59.

7. Stumpfe Cäsur nach dem ersten und lyrische Cäsur nach dem vierten Takt:

I came, || *still dreading thy displeasure,* || *Samson,* Sams. 733.
Unarm'd, || *and with a trivial weapon* | *fell'd* Sams. 263.

8. Lyrische Cäsur nach dem ersten und stumpfe Cäsur nach dem vierten Takt:

Her bondslave; || *O indignity,* || *o blot* Sams. 411.
I love thee, || *and it is my love* | *that speaks* — Merch. I, 1, 87.

9. Lyrische Cäsur nach dem ersten und vierten Takt:

Of silver, || *each on one foot standing,* || *nicely* Cymbel. II, 4, 90.
Though I have lost
Much lustre | *of my native brightness,* || *lost* Par. Reg. I, 378, 255.
Just Simeon | *and prophetic Anna,* || *warn'd* ib. I, 255.

Der folgende Vers daselbst hat

10. Lyrische Cäsur nach dem ersten und epische Cäsur nach dem vierten Takt:

By vision, | *found thee in the Temple,* || *and spake* Pard. R. I, 256.

11. Stumpfe Cäsur nach dem zweiten und vierten Takt:

If thou beest he; || *but O how fall'n!* || *how chang'd* Par. L. I, 84; Par. R. I, 331; Sams. 530; Macb. I, 2, 59.

Which thou heard'st cry, || *which thou saw'st sink.* || *Sit down;* Temp. I, 2, 32, 41.

Art ignorant | *of what thou art,* || *nought knowing* Temp. I, 2, 18; Par. Reg. I, 49, 52, 274, 368.

12. Stumpfe Cäsur nach dem zweiten und lyrische Cäsur nach dem vierten Takt:

Striding the blast, || *or heaven's cherubim,* || *horsed* Macb. I, 7, 22.

13. Stumpfe Cäsur nach dem zweiten und epische Cäsur nach dem vierten Takt:

With tapestry | *of silk and silver;* || *the story* Cymb. II, 4, 69.

14. Lyrische Cäsur nach dem zweiten und stumpfe Cäsur nach dem vierten Takt:

Hung on his shoulders | *like the moon,* || *whose orb* Par. L. I, 287, 76.
Put the wild waters | *in this roar,* || *allay them.* Temp. I, 2, 2.

15. Lyrische Cäsur nach dem zweiten und vierten Takt:

Of thee, my dear one, || *thee, my daughter,* | *who* Temp. I, 2, 17; Cymb. IV, 2, 344.

And pluck my magic | *garment from me.* || *So:* Temp. 24

16. Lyrische Cäsur nach dem zweiten und epische Cäsur nach dem vierten Takt:

With all the honours | *on my brother:* || *whereon,* Temp. I, 2, 128.
The under-hangman | *of his kingdom,* || *and hated* Cymb. II, 3, 135.

Ungewöhnlicher sind Doppelcäsuren nach dem ersten und zweiten, dem zweiten und dritten, sowie nach dem dritten und vierten Takt; doch kommen sie gleichfalls vor:

17. Stumpfe Cäsur nach dem ersten und lyrische Cäsur nach dem zweiten Takt:

I am; || *this chiefly,* || *that my way must lie* Par. R. I, 263.
More faith? || *who also* | *in her prime of love,* Sams. 388.

18. Lyrische Cäsur nach dem ersten und stumpfe Cäsur nach dem zweiten Takt:

Keep promise, | *love.* || *Look, here comes Helena.* Shaksp. Mids. I, 1, 179.

19. Lyrische Cäsur nach dem ersten und lyrische Cäsur nach dem zweiten Takt:

O'ershadow her: || *this man,* | *born and now upgrown,* Par. R. I, 140.

20. Stumpfe Cäsur nach dem zweiten und lyrische Cäsur nach dem dritten Takt:

To all mankind; || *why should I?* || *they to me* Par. R. I, 388.

21. Stumpfe Cäsur nach dem zweiten und dritten Takt:

Mir.: *Concluding „Stay:* | *not yet."* || Prosp.: *The hours now come*
Temp. I, 2, 36.

22. Stumpfe Cäsur nach dem dritten und vierten Takt:

Lady Macb.: *Whether they live or die.* || Macb.: *Who's there?* || *What, ho!*
Macb. II 2, 8.

etc. etc.

Man sieht leicht, dass mit diesen schon zahlreichen Combinationen bei weitem nicht alle Möglichkeiten erschöpft sind. Verstheilungen des dramatischen *blankverse* durch Wechsel der Rede werden namentlich noch manche andere Fälle gewähren. Doch dürften die gewöhnlichsten Arten von Doppelcäsuren, zumal in der ersten Gruppe, im Obigen wohl erwähnt worden sein.

Uebrigens möge gleich hier bemerkt werden, dass auch die Behandlung der Cäsur im weiteren Verlaufe der neuenglischen Verskunst, namentlich seit die französische Poesie einen stärkeren Einfluss auf die engliche auszuüben beginnt, eine regelmässigere wird, und dass namentlich die dritte Hauptart, die in altenglischer und noch mehr in neuenglischer Zeit im Verhältniss zu den beiden anderen Arten verhältnissmässig seltene epische Cäsur, mehr und mehr zurücktritt und aus dem Alexandriner sehr bald ganz verschwindet. Es ist das eine Erscheinung, die, wie die früher citierten Beispiele zur Genüge zeigen, nicht lediglich aus der Armuth der neuenglischen Sprache an Flexionsendungen zu erklären ist, sondern die ebenso sehr mit den charakteristischen Unterschieden der neuenglischen Rhythmik von

der altenglischen, namentlich mit dem mehr silbenzählenden Bau der ersteren zusammenhängt.

§ 15. Allgemeines über Fehlen des Auftaktes und schwebende Betonung. — Die Silbenzählung sowie die Scheidung steigender und fallender Rhythmen waren von der altenglischen Verskunst mit einer gewissen Sorglosigkeit behandelt worden. Jambische und trochäische Rhythmen konnten nicht strenge gesondert werden wegen der schwankenden Behandlung der im jambischen Rhythmus der ersten Hebung vorangehenden Senkung, des sogenannten Auftaktes. Denn da dieser manchmal fehlte, so wurde der für gewöhnlich in den verschiedenen Dichtungen principiell durchgeführte jambische Rhythmus in einzelnen Versen dadurch beliebig in einen trochäischen verwandelt; vgl. die in Band I mitgetheilten Textproben, S. 99, 112, 119 etc.

Die Veranlassung zu dieser Abweichung von dem herrschenden Rhythmus lag in den meisten Fällen in dem Bestreben des Dichters, mit der natürlichen Betonung der für den Inhalt des Verses sich ihm darbietenden Worte nicht in Widerstreit zu gerathen. Es war also eine Concession, welche man der Wortbetonung zu Ungunsten der Gleichmässigkeit des Versrhythmus und der gleichen Silbenzahl des Verses machte. Dichter, welche auf die Beobachtung dieser beiden Erfordernisse das Hauptgewicht legten, erlaubten sich nur selten oder nie die Freiheit des fehlenden Auftaktes. So ist diese Licenz z. B. sehr selten in *Owl and Nightingale* (I, 272, 273) und bei Gower (I, 279), niemals aber bei Orm anzutreffen (I, 105). Dafür sieht sich jedoch dieser Dichter genöthigt, desto öfter die natürliche Wortbetonung der Gleichmässigkeit der Silbenzahl und des rhythmischen Baues der Verse zum Opfer zu bringen und sich mit schwebender Betonung mehrsilbiger Wörter zu behelfen, wie dies die aus Orm im ersten Bande mitgetheilte Textprobe durch die neben den betreffenden Versen hinzugefügten metrischen Zeichen sofort erkennen lässt.

Diese beiden bei den altenglischen Dichtern recht häufig vorkommenden metrischen Licenzen, von denen nur

die erstere überhaupt einer künstlerischen Behandlung und Verwendung zugänglich ist, werden von denselben in der Regel nur als Nothbehelfe gebraucht. Die formgewandteren Dichter bedienten sich derselben nur selten, und mit der zunehmenden Verfeinerung des rhythmischen Gefühls und der besseren Einsicht in den rhythmischen Bau der verschiedenen Versarten kamen diese Freiheiten mehr und mehr in Abnahme. Zu keiner Zeit aber liessen sich dieselben gänzlich aus der Metrik ausschliessen, denn je nach der grösseren oder geringeren technischen Gewandtheit der verschiedenen Dichter erlagen die einen seltener, die anderen häufiger der Versuchung, sich jener Licenzen zu bedienen, wenn ihnen die Aufgabe, ihre Gedanken in bestimmte rhythmische Formen einzukleiden, Schwierigkeiten machte. Die Macht dieser Versuchung, wenn derselben vielleicht auch nur selten nachgegeben oder sie wohl gar stets glücklich überwunden wird, kann auch heutigen Tags noch Jeder empfinden, der den Versuch macht, in gleichtaktigen Rhythmen zu schreiben. Ein klares Bewusstsein dieser Thatsache ist durchaus nothwendig, um zu einer sicheren und vorurtheilsfreien Erkenntniss der metrischen Beschaffenheit der zu untersuchenden Dichtungen zu gelangen, zumal solcher Dichtungen, welche noch einer Epoche angehören, die sich durch eine in einzelnen Fällen abweichende Wortbetonung von der heutigen unterscheidet. Denn da sichere Aufschlüsse über den Wortaccent früherer Zeitabschnitte nur aus dem Versrhythmus und den Endreimen zu gewinnen sind, muss man sich betreffs eines Dichters, dessen Werke man zu jenem Zweck studiert, natürlich zunächst darüber Klarheit zu verschaffen suchen, ob er es vorzieht, der natürlichen Wortbetonung zu Gunsten des Versrhythmus oder dem Versrhythmus zu Gunsten der Wortbetonung Concessionen zu machen, mit anderen Worten, ob er entweder schwebende Betonung oder aber Fehlen des Auftakts, resp. einer Senkung im Innern des Verses als Aushilfe aus rhythmischen Bedrängnissen anzuwenden liebt. Natürlich sind solche Dichter, bei denen Wortbetonung und Versrhythmus möglichst selten in Widerstreit gerathen, die zuverlässigsten

Quellen zur Untersuchung über die Beschaffenheit des Wortaccents.

Völlige Uebereinstimmung ist aber so gut wie niemals anzutreffen. Deshalb muss hier sogleich constatiert werden, dass die beiden oben erwähnten Freiheiten unter allen aus der altenglischen Metrik bekannten rhythmischen Licenzen, die sich sämmtlich in der neuenglischen Metrik fortgeerbt haben, wie hier gezeigt werden soll, in nicht unerheblicher Anzahl in den gleichtaktigen Rhythmen des ersten Zeitraums der neuenglischen Periode, im sechzehnten und in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts, anzutreffen und daher entschieden mit in Rechnung zu ziehen sind. Für die einzelnen Dichter muss dann das Vorwalten der einen oder der anderen Licenz aus besonderen Untersuchungen dargethan werden.

Es würde kaum angänglich sein und jedenfalls der Uebersichtlichkeit unserer Darstellung nur schaden, wenn wir Beispiele in möglichst grosser Anzahl aus den Werken möglichst vieler Dichter dieser Epoche beibringen wollten. Wir halten es für ausreichend und sogar für zweckmässiger, wenn wir, sowohl für diesen besonderen Punkt, als auch für die vorliegende Arbeit im Ganzen, nur die hervorragenderen und vor allen Dingen die für die Entwickelung der Dichtkunst tonangebenden Dichter berücksichtigen.

§ 16. Von der grössten Wichtigkeit für die richtige Beurtheilung des gesammten Versrhythmus dieser Zeit ist zunächst die Constatierung der verhältnissmässig häufigen Eigenthümlichkeit des fehlenden Auftaktes. Folgende aus den verschiedensten jambischen Versarten entnommene Beispiele mögen diese Erscheinung darthun und veranschaulichen, bei deren Auswahl auf die Unbestreitbarkeit der nur so aufzufassenden Scansion der Verse besondere Rücksicht genommen wurde.

Für Surrey, bei dem diese Freiheit, so weit wir beobachtet haben, nur im fünftaktigen jambischen Vers anzutreffen ist, wiederholen wir zunächst einige der von Schröer[1] beigebrachten Beispiele:

---

[1] „Ueber die Anfänge des Blankverses in England" Anglia IV

Sóme, that wátched with the múrd'rers knife, 59.
Nórfolk sprúng thee, Lámbeth hólds thee deád ; 62.
Like the stricken hínd with sháft, in Créte 150.

Doch auch in anderen Fällen ist Fehlen des Auftaktes anzunehmen oder aber mehrfache Taktumstellung, die übrigens in ihrer rhythmischen Wirkung der ersteren metrischen Freiheit fast gleichkommt, so z. B. in:

Lóve, that liveth and reígneth in my thóught, 12.
Gód that séndeth, withdráweth winter shárp. 58.
Yeá, and either Atríde would býe it deár. 116.
Reígned óver so mány peóples and reálms, 135.

Fehlen der Senkung nach der Cäsur:

Followeth me fast | with unegal pace; 142.

Viel ausgedehnteren Gebrauch, als Surrey, machte sein an technischer Geschicklichkeit ihm erheblich nachstehender Freund Wyatt[1] von dieser metrischen Licenz, die wiederum namentlich oft im fünftaktigen Rhythmus, doch auch in anderen, kürzeren und längeren Versarten bei ihm anzutreffen ist. So zunächst im viertaktigen Verse:

Lúst and jóý have mé refúsed, 66.
Mírth hath caúsed my heávinéss, 66.
Thoúgh my sóngs be sómewhat stránge, 96.
Sóme in wórds much lóve can feign; 111.
Heárt opprέss'd with désperate thoúght, 116.
Since thou chánge I ám not thine; 135.

Auch die späteren Dichter gestatten sich diese Freiheit noch sehr oft bei diesem Metrum, doch nur, wie gelegentlich der besonderen Betrachtung desselben gezeigt werden soll, bei einer bestimmten, freieren Art der Behandlung desselben.

---

1 ff. Wir werden im Folgenden die Resultate dieses Aufsatzes, soweit wir ihnen zustimmen können, ohne jedesmalige Citierung desselben verwerthen.

[1] Betreffs der metrischen Eigenthümlichkeiten dieses Dichters wurde im Folgenden die Arbeit von R. Alscher: Sir Thomas Wyatt und seine Stellung in der Entwickelungsgeschichte der englischen Literatur und Verskunst, Heft I der „Wiener Beiträge zur deutschen und englischen Philologie" herausgegeben von R. Heinzel, J. Minor, J. Schipper, Wien, Wilh. Braumüller. 1886, 8⁰, benutzt.

Im aufgelösten Septenar:

Téll me hów thy Léman dóth?
And thoú shalt knów of mine. 88.
I' find nó such doúblenéss;
I' find wómen trúe. 88.
Thoú art háppy while thát doth lást,
But I' say ás I find; 89.

Im fünftaktigen Verse zu Anfang desselben:

Hé may wánder fróm his nátural kind. 14; N. 148.
Under crággy rócks they have bárren plains; 15; N. 14.
Praise Sir Tópas fór a nóble tále, 192; N. 89.
I'f thy bétter hás her lóve besaúght her, 196; N. 93.
Finding párdon óf his pást offénce 214; N. 116.
Right so Dávid seémed in the pláce 214.
Like as hé, whom his own thoúght affraýs, 218.
O'f their king the wóful plaint and teárs. 218. etc.

Fehlen der Senkung nach der Cäsur:

I will not yét | in my gráve be búried; 2.
Make plain thine heárt, | thát it bé not knótted 189; N. 85
And in this bráwl | ás he stóod entránced, 204; N. 103.
This slóthful flésh, | lóng afóre the daý 208; N. 109.
The time doth páss | yét shall nót my lóve; 130; N. 242.

Bei den späteren Dichtern ist diese Freiheit namentlich oft in solchen Fällen anzutreffen, wenn auf dem ersten Wort des Verses, resp. Halbverses ein besonderer Nachdruck liegt, so dass dadurch die fehlende Senkung gewissermassen ersetzt erscheint, wie dies z. B. auch in den zwei zuletzt citierten Versen der Fall ist, wo die Wörter *long*, *yet* offenbar stark hervorgehoben werden sollen. So auch bei Ausrufen, Betheuerungen, Befehlen, Ausdrücken der Verwunderung, Fragen, Antithesen etc., wie folgende Beispiele veranschaulichen mögen:

Villain, traitor, damned fugitive! Marlowe, Tamb. p. 178, 203.
Now, my boys, what think you of a wound? ib. 164.
Brother, ho: what, given so much to sleep? ib. 181.
No, but we'll lift Gaveston from hence! ib. Edw. II, 177.
Saý again, where didst thou leave the varlets? Shaksp. Temp. IV, 1, 170.
Peace, I say. Good even to you, friend. ib. As. II, 3, 70.
Joint by joint, but we will know his purpose. ib. Meas. V, 1, 314.
Thinkes? if't be arriv'd at that he know's, Ben. Jons. I, 135.

Would, I had but time to beat thee, Subtle. ib. 673.
Royal, valiant, most respected prince! Marston I, 67.[1]

So auch nach der Cäsur:

His heád shall óff. Gávestón, short warning Marl. Edw. II, II, 5, 21.
But nót too hárd. Lést thou bruise his body. ib. V, 5, 109.
No sóv'reigntý. — Yét he woúld be king on't. Shaksp. Temp. II, 1, 156.
Hórrible sight. Nów I seé 'tis trúe. Macb. IV, 1, 122.
Antónius deád? I'f thou saý so, villain. Ant. II, 5, 26.
You múst not loók on it. Nó. And, kinsman, Ben. Jōns. I, 670.
A suitor tó your niéce? Yés, you wére ib. II, 59.
Come hither, friénd. Prée thee, dóe not wéepe! Marston vol. I, 65.

Auch können beide Erscheinungen gleichzeitig eintreten, so dass dann die S. 440 der Altengl. Metrik erwähnte kürzeste, nämlich die achtsilbige Variation des fünftaktigen, für gewöhnlich zehnsilbigen Verses eintreten kann, welche im *heroic verse* sehr selten ist (vgl. die dort S. 500 citierten Proben aus Lydgate) und auch im *blank verse* nicht allzu häufig vorkommt. Zwei Beispiele aus Marston citiert W. von Scholten (a. a. O. S. 20):

Good, my lord, learne to sweare by roote, III, 114.
Well, my lord, I am none of these; III, 120.

Zahlreiche Beispiele für Fehlen des Auftaktes oder der Senkung nach der Cäsur finden sich bei den übrigen Dramendichtern jener Zeit, wie denn der freiere Bau des *blankverse*, zumal des dramatischen, der Zulassung dieser metrischen Licenz besonders günstig ist.

§ 17. Ja, dieselbe geht sogar so weit, dass eine Pause nach der Cäsur öfters den Ausfall einer Hebung ersetzt, wenn auch bei vielen der von Elze[2] und Wilke[3] für diese Erscheinung citierten Beispiele eine andere Erklärung[4] vorzuziehen sein dürfte (vgl. S. 45).

---

[1] Vgl. auch W. von Scholtens Dissert.: Metr. Untersuchungen zu John Marstons Trauerspielen. Halle 1886, S. 14—17, 19—20.

[2] *Notes on Elizabethan Dramatists. Second Series*, Halle, 1884, 8⁰, p. 132—140.

[3] Metrische Untersuchungen zu Ben Jonson p. 51.

[4] Unter den von Elze beigebrachten Beispielen würde ich z. B. bei Nr. 57, 58, 75 anderen von ihm mitgetheilten Scansionen den Vorzug geben; bei Nr. 60, 103, 106, 108, 109 würde Annahme eines fehlenden Auftakts den natürlichen Rhythmus herstellen; in anderen

Am ehesten ist diese im Allgemeinen für einen gleichtaktigen Vers recht störende Licenz in solchen Fällen zuzugestehen, wenn mit der Pause zugleich ein Wechsel der Rede oder wenigstens ein Uebergang zu einem neuen Gedanken eintritt, so z. B. in folgenden Fällen:

O mángled shádow. ‚_ *Perchánce to-mórrow* Shaksp. Ant. IV, 2, 28
To taúnt at sláckness. ‚_ *Canídius, wé* ib. III, 7, 28
Of Fáce so fámous, ‚_ *the précious king* Ben Jonson I, 670.

Ausfall der letzten Hebung ist m. E. nur in solchen Fällen anzunehmen, in denen eine Unterbrechung der Rede stattfindet, wie:

How well I' ave beene affected to your — Ben Jonson I, 19
I'll beár you cómpanie. Alóng then — ib. 416.

§ 18. Nicht minder oft, als Fehlen des Auftaktes, wird die andere, noch bequemere und unter allen Umständen tadelnswerthe metrische Licenz, die schwebende Betonung, welche also eine Beeinträchtigung der natürlichen oder logischen Wortbetonung zu Gunsten des Versrhythmus bedeutet, angewandt, zumal von solchen Dichtern, die nur über einen verhältnissmässig geringen Grad technischer Geschicklichkeit verfügen.

Anzutreffen ist indess diese Erscheinung bei allen Dichtern und zwar häufiger in längeren Versarten, z. B. im fünftaktigen Vers, als in kürzeren, weil in jenen eine derartige Hemmung des regelmässigen Versrhythmus weniger stark hervortritt, als in diesen. Als die leichteste Art schwebender Betonung ist zunächst wohl diejenige anzu-

---

Fällen scheint mir Abbott Recht zu haben, wenn er annimmt, dass gewisse einsilbige *emphasized words*, auf denen die Stimme ruhen könne, geeignet seien, die folgende Senkung zu ersetzen, wobei ich allerdings mit Elze gegen eine von Abbott übrigens auch nur als möglich hingestellte zweisilbige Aussprache derselben Protest erhebe, so bei Nr. 63, 66, 69, 81, 84, 86 etc. In noch anderen Fällen wären sonstige Aushilfen möglich, die jedenfalls als leichtere metrische Unregelmässigkeiten anzusehen sein würden, als die für den gleichtaktigen Vers immer sehr gewagte Annahme des Fehlens einer Hebung.

Dasselbe gilt auch für einige der von W. von Scholten aus Marston beigebrachten Beispiele, z. B. III, 124, 172, obwohl man manche derselben (vgl. S. 22—24), falls der Text correct ist, gelten lassen muss.

sehen, in welcher einsilbige Wörter, namentlich oft Artikel, Pronomina, Präpositionen etc. der logischen Satzbetonung zuwider im Versrhythmus verwendet werden, z. B.:

To seé what hàte ill gót gōōds win. Sur. 69.
I táke no pleásure ĭn thăt pláce, it dóubleth but my woe. ib. 54.
I cáll in wítness, thát at yoúr lăst fáll ib. 129.
The whóle yōuth găn them clad in thé néw spoíls. ib. 128.

Aehnliche Härten kommen auch recht oft bei Wyatt vor:

Was Í not wéll void ŏf all pain, 57.
There is a róck in thĕ sált floód, 144.
To mé that hást true lóve dōwn thrōwn; 50.
Lo! whát can táke hōpe frŏm that heárt 60.
Though néver sŏ sōre theý me threát, 110.
Now seémeth feárful nó mōre thĕ dārk cāre, 210.
Like ás the pílgrim, thát in á lōng wáy 217; N. 121.
And shé me caúght in hér ārms lŏng and smáll, 32; N. 23.

Solche Incongruenzen zwischen logischem und rhythmischem Accent sind wohl bei allen Dichtern, bei dem einen seltener, bei dem anderen häufiger anzutreffen. Zahlreiche Beispiele aus Ben Jonson finden sich bei Wilke (a. a. O. p. 20/1). Noch öfter wohl begegnen sie bei Milton (vgl. Massons Ausgabe, vol. I, p. CXVIII).

Wirkt schon eine solche der logischen Satzbetonung zuwiderlaufende Hervorhebung einsilbiger unbetonter Wörter durch den Versaccent oft sehr störend, so ist dies in noch höherem Grade der Fall, wenn mehrsilbige, gewöhnlich zweisilbige Wörter eine der natürlichen Wortbetonung entgegenstehende Verwendung im Versrhythmus finden.

Zur Veranschaulichung dieser Erscheinung lassen wir hier zunächst nur einige unzweifelhafte Beispiele folgen, da die nähere Untersuchung jener Licenz bei der Betrachtung über die Wortbetonung anzustellen sein wird. Die einzelnen Fälle von schwebender Betonung sind um so sicherer als solche aufzufassen, je leichter dieselbe eintreten kann, d. h. je näher sich die benachbarten Silben, die hinsichtlich der Betonung im Rhythmus ihre Rollen zu vertauschen, resp. auszugleichen haben, an Tonstärke verwandt sind. Dies ist in hohem Grade der Fall bei zusammengesetzten ger-

manischen Wörtern, die aus einer hochtonigen und tieftonigen Silbe bestehen, oder bei Wörtern mit starkem Nebenton auf der Ableitungssilbe, wovon mehrere Fälle mit schwebender Betonung bei Surrey anzutreffen sind, z. B. zunächst im Versschluss:

Heáven and eárth distúrbed in n ō t h í n g: bring 15.
And Rýpheús, that mét us bý m ō ō n l ī g h t; 126.
That nów in Cárthage loiteréth, r ē c h l ḗ s s 156, etc. (s. Angl. IV, 13)

ferner im Innern des Verses:

With bloód l ī k e w í s e, ye múst seek yoúr retúrn; 117.
The dín resoúnded: with r ā t t l í n g of árms, 124.

oder bei romanischen Wörtern:

With yoúng Astýanax, hís g r ā n d s í r e to seé. 131.
And bý thy loóks and thý m ā n ḗ r e: chere 75.
With that bright shields, and shene ārmoúrs I saw. 143.
The wild f ō r ḗ s t, the clóthed hólts with greén; 20.

Noch häufiger kommt diese Freiheit bei Wyatt vor:

S ō m e t í m e I sígh, s ō m e t í m e I síng;
S ō m e t í m e I laúgh, s ō m e t í m e moūrníng,
As óne in doúbt, this is mý s ā y í n g,
Have I' displeás'd you in ánything? 112; Nott 223.
Some lóse there ówn w ē l f ā́ r e : snare 92; N. 193.
Hath máde me nów the móst h ā p p ȳ́. (Refrain) 60; N. 156.
That ín my flésh is léft no heálth t h ē r e f ṓ r e : sore 216; N. 119.
To énter júdgment with thy thráll b ō n d s l ā́ v e, 229; N. 138.
Whereb ý I dáre with húmble b ḗ m o ā n ī n g : thing 206; N. 107.
I stóp my eárs with hélp of thý g ō ō d n ḗ s s : access 209; N. 110.
The lábours' sálve! increásing mý s ō r r ṓ w : foe 33; N. 24.
Then sháll I thánk f ō r t ū n e : tune 40.
To stánd stáble; and áfter thý j ū s t í c e; 229; N. 138.
If wáker cáre; if súdden pále c ō l o ū́ r : therefore 6.
What vaíleth únder kaý To keép t r e ā s ū r e ā l w ā y, 128.
So crúel, thát art clóked with b e ā ū t ȳ́ : thee 34; N. 25.

Zahlreiche weitere Beispiele aus Wyatts Dichtungen sind in dem Kapitel über die Wortbetonung zu finden. Doch auch bei den späteren Dichtern ist diese wenig entschuldbare und empfehlenswerthe Freiheit anzutreffen, so z. B. reimt Byron in *English Bards: goose-quill : will, bard : churchyard.*

§ 19. Unterscheidung zwischen beiden Erscheinungen. In Fällen, wo Zweifel darüber ent-

stehen können, ob man schwebende Betonung oder fehlenden Auftakt annehmen soll, muss die Erwägung entscheiden, welcher von beiden Auswegen die geringsten Opfer erfordert haben würde. Handelt es sich um ein aus hoch- und tieftoniger Silbe bestehendes Wort, welchem der rhythmischen Betonung zu Liebe nur verhältnissmässig geringe Gewalt angethan werden muss, so wird die zu dem Zweck erforderliche schwebende Betonung in den meisten Fällen, wie dies die oben angeführten Beispiele veranschaulichen, dem Fehlen des Auftaktes vorzuziehen sein. Kann aber ein Vers nur dadurch einen dem allgemeinen Versbau des Gedichtes entsprechenden Rhythmus erlangen, dass entweder eine stets tonlose Flexions-[1] oder Ableitungssilbe in die Arsis, die betonte Stammsilbe aber in die Thesis treten oder Fehlen des Auftaktes angenommen werden muss, um den Versrhythmus mit der natürlichen Wortbetonung in Uebereinstimmung zu bringen, so kann es im Allgemeinen nicht zweifelhaft sein, dass man im Sinne des Dichters handelt, wenn man diesen letzteren Ausweg vorzieht, und dass man ihm durch die entgegengesetzte Scansion Unrecht thun würde, es sei denn, dass der Reim oder Rhythmus dieselbe mit Nothwendigkeit erheische.

So dürfte der früher (S. 35) citierte Surrey'sche Vers

Lóve that liveth and reigneth in my thóught 12.

sicherlich nicht scandiert werden:

Lóve thát lívéth and reigneth in my thóught;

und ebenso wenig dürfte bei den übrigen dort angeführten Versen schwebende Betonung zur Anwendung kommen.

Aehnlich sind die Verse

Óf his párents, befóre their fáce fell dówn 134.
Void of dángers advisedly háth his hóme; 57.

mit fehlendem Auftakt und nicht mit schwebender Betonung,

---

[1] Selbst der streng silbenzählende Orm gestattete sich eine derartige, der natürlichen Wortbetonung ganz zuwiderlaufende Licenz nur äusserst selten (I, 127). Neuere Dichter würden sich durch häufige Zulassung derselben leicht um allen Credit in Bezug auf ihre technische Geschicklichkeit bringen.

etwa, *Of hís pärênts, Void óf dängêrs* zu scandieren, da eine derartige Aussprache der schon damals in gewöhnlicher Rede üblichen germanischen Betonung dieser Wörter zu sehr widerstreben würde.

Ebenso muss man bei Wyatt trotz der von diesem Dichter im Uebermass angewandten schwebenden Betonung sich hüten, von derselben Gebrauch zu machen, wo es nicht unumgänglich nothwendig ist, also in der Regel nicht bei unbetonten Ableitungs- und tonlosen Flexionssilben (vgl. die Beispiele von fehlendem Auftakt auf S. 36). Selbst nicht in allen solchen Fällen, wo der Reim scheinbar diese Betonung erheischt, ist derselben nachzugeben, da Wyatt, wie weiter unten gezeigt werden soll, von der besonderen Reimart, die unter dem Namen des unaccentuierten Reimes (I, 303) bekannt, aber in der Dichtkunst begreiflicher Weise wenig beliebt ist, einen ziemlich ausgedehnten Gebrauch macht, zumal in seinen Sonetten, wofür zunächst folgendes Beispiel als Probe dienen möge:

Like ás the bird withín the cáge inclósed,
'Twixt deáth and prison piteouslý opprêssed, 54; Nott 47.

Doch auch abgesehen von dieser in der englischen Reimkunst sonst ziemlich ungewöhnlichen Licenz gewährte der rhythmische Bau der aus der altenglischen Zeit ererbten gleichtaktigen jambischen Versarten den ersten neuenglischen Poeten noch eine erhebliche Anzahl anderer Freiheiten, von denen die meisten Dichter zur Ueberwindung der oft schwierigen Aufgabe, den Versrhythmus mit der natürlichen Wortbetonung in Uebereinstimmung zu bringen, einen reichlichen Gebrauch machten.

§ 20. Eine dem Fehlen des Auftaktes nahe verwandte metrische Licenz ist zunächst das Fehlen einer Senkung im Innern des Verses. Diese aus der altgermanischen Rhythmik überkommene, in altenglischer Zeit daher noch sehr häufig zu beobachtende Freiheit gerieth gleichfalls mit der zunehmenden Verfeinerung des rhythmischen Gefühls und metrischen Verständnisses allmählich in Abnahme. Dennoch kam auch sie keineswegs ganz ausser Gebrauch. Im Gegentheil, oftmals stellte und stellt

sie sich so zu sagen von selber ein durch den Einfluss zufällig in zwei benachbarten Wörtern zusammenstehender Laute, langer Vocale oder mehrfacher Consonanten oder Combinationen beider, die so schwer nach einander deutlich auszusprechen sind, dass der zwischen beiden erforderliche Stimmverschluss gleichsam die fehlende Senkung ersetzt.

Fälle dieser Art sind bei Surrey ziemlich häufig anzutreffen, so zunächst in viertaktigen Versen:

But proúd peóple that dreád no fáll, 69.
Thy proúd tówers and túrrets high, 70.

Die Länge des Diphthongs in dem Worte *proud* und das Zusammentreffen des Endconsonanten *d* mit einer folgenden tenuis bewirkt hier eine Verzögerung in der Aussprache der beiden Wörter, wodurch die zwischen denselben fehlende Senkung vollständig ersetzt wird.

Mehr Beispiele dieser Art sind in den fünftaktigen Versen Surreys anzutreffen:

Of óld fáthers the proúd and roýall wórks, 130.
A néw número of mátes, móthers, and mén, 146.
His fair móther behíght him nót to ús 156.

Es ist evident, dass man sich an dem rhythmischen Gefühl des Dichters versündigen würde, wenn man in diesen Fällen streng jambischen Versbau zu Grunde legen und den zuletzt citierten Vers etwa mit schwebender Betonung scandieren würde:

His faír mŏthĕr behight him nót to ús.

Ebensowenig könnte das jambische Schema durch fehlenden Auftakt hergestellt werden, da die syntaktische Unbedeutendheit der ersten Wörter dieser Verse: *Of, a, his* sich einer derartigen Annahme widersetzen würde.

Sehen wir in solchen Fällen also durch die lautliche Beschaffenheit zweier zusammentreffender, in der Hebung stehender Wörter die fehlende Senkung ersetzt, so wird dies in anderen Fällen durch den logischen oder rhetorischen Nachdruck, welcher auf einem dieser beiden Wörter liegt, (womit natürlich auch vocalische oder consonantische Länge

verbunden sein kann) bewirkt. So z. B. in folgenden Surrey'schen Versen:

And thoú, Fáther, receive intó thy hánds 142,
And thoú, sister, first vánquish'd with my teárs, 170.

Viel häufiger noch, als Surrey, erlaubt sich Wyatt diese metrische Licenz und zwar auch meistens in Folge der lautlichen Beschaffenheit der zusammenstehenden Wörter, wie z. B. zunächst bei folgenden in dreitaktigen Versen vorkommenden Beispielen:

But móst griéveth my heárt, 103.
Your sight fixed so fást, 41.
Of óne slain outright, 72.

In viertaktigen Versen:

The cóld bloód forsáketh my fáce; 105.
With loúd voice my heárt doth crý, 106.

In fünftaktigen Versen:

And scórn the Stóry thát the Knight tóld; 192; Nott 89.
The moist poison in his heárt he lánced, 204; N. 103.
His léft foót did ón the eárth eréct, 214; N. 117.
Thou múst, o Lórd! my lips first unloóse, 220; N. 125.
With Vénus, and Bácchus, áll their life lóng; 191; N. 88.
With innocent bloód to feéd mysélf fát, 191.
That érst did máke this soúl fór to trémble; 210 etc.

Seltener sind durch rhetorischen Nachdruck ausgefüllte fehlende Senkungen:

For I' mysélf, ló! thing móst unstáble. 219.
With óne kiss, by sécret óperátion, 172; N. 70.

So auch in dem dritten Verse des folgenden Gedichts *Against Hoarders of Money* (S. 165) mit drei von Wyatt offenbar in bestimmter Absicht so gebauten Reimversen:

For shamefast harm of great and hateful need,
In deép despair, as did a wrétch gó,
With ready cord out of his life to speed,
His stúmbling foót did find an hoárd, ló!
Of gold, I say, where he prepar'd this deed,
And in exchánge he léft the córd thoúgh.
He that had hid the gold, and found it not,
Of that he found he shap'd his neck a knot.

Ein interessantes Beispiel für diese Erscheinung begegnet in einem *heroic couplet* Drummonds, *Poems*, *Part* II, *Song* XVIII (*Poets* IV, 646 a) v. 6/7:

The crésted bird had given alárm twice
To lazy mortals to unlock their eyes.

Im dramatischen *blankverse* ist auch diese metrische Freiheit recht häufig anzutreffen, und zwar meistens unter den früher beim Fehlen des Auftaktes angeführten Umständen, nur dass hier noch öfter die einsilbigen Wörter, welche einen ganzen Takt auszufüllen haben, durch Quantität oder Accent, oftmals durch Quantität und Accent gemeinsam, dazu besonders geeignet erschienen. Folgende Beispiele, die wir zum Theil den früher citierten Schriften Elzes und Wilkes entnehmen, wo sie u. E. irrthümlich als Verse mit fehlender Hebung hingestellt sind, mögen dies näher veranschaulichen:

Where swórn tó your úncle át his deáth Marlowe Edw. II, S. 168.
Júst, as you léft them; *áll prisoners, sir,* Shaksp. Temp. V, I, 9.
[Elze: *Just as* | *you léft* | *them;* — | *all pris|oners, sir,*]
And deáth unloáds thee. Friend hást thou nóne; Meas. III, 1, 28.
[Elze: *Till death* | *unloads* | *thee.* — | *Friend hást* | *thou none*]
Of greátest jústice. Wríte, wríte, Rinaldo, All's III, 4, 29.
[Elze: *Of great|est just|ice.* — | *Write, write,* | *Rinald|o,*]
Néver beliéve me. Bóth áre my kinsmen. R 2, II, 2, 111.
[*Never* | *believe* | *me.* — | *Both are* | *my kins|men.*]
Though I' condémn not yét únder párdon Ant. V, 1, 27.
That, shé did give me, whóse pósy wás. Merch. V, 148.
I like the prince wéll. A ríotous yoúth Ben Jonson I, 362.
[Wilke: *I like* | *the prince* | *well.* — | *A ri|otous, youth.*]
In priests lack látine. O', sheé is jeálous. ib. II, 69.
[Wilke: *In priests* | *lack lat|ine.* — | *O shee* | *is jealous*].

Andere Beispiele:

A poór shoómakér by tráde he wás. Heywood, vol. I, 57.
The first thing he spáke, was Méllidá. Marston vol. I, 16.
How nów, blúnt Feliche; whát's the néwes? ib. I, 63.
And áll thy náme lóst, and maý no áge Shirley vol. III, 320.
And téll me which I shoúld avoid first ib. vol. IV, 536.

Beispiele bei neueren Dichtern:

My ówn lóve, my only dear! Th. Moore II, 162.
That lóng spárkled o'er our way, ibid.
And púre smiles from thee at home, ibid.
While gazing on the moón's light, ib. 133.
To look at orbs, that móre bright, ibid.
Hárk, that lów dismal chime!
'Tis the dreáry voice of Time. ib. S. 296.

The stréam flóws, the wind blóws,
The clóud fleéts, the heárt béats, Tennyson S. 2.
Morning, evening, noon and night
Praíse Gód, sang Theocrite. R. Browning IV, 158.
The foúr boárds of the cóffin líd
Heárd áll the deád man díd.
The fírst cúrse was in his mouth,
Made of grave's mould and deadly drouth. Swinburne, Poems I, 324.

§ 21. Eine dem Fehlen einer Senkung nahestehende Erscheinung ist die Zerdehnung, die übrigens besser bei der Silbenmessung näher besprochen wird, obwohl sie unter dem Einfluss des Versrhythmus hervorgerufen wird. Wie nämlich die fehlende Senkung entweder durch die Lautbeschaffenheit zweier benachbarter Wörter oder durch den Nachdruck, welcher auf einem derselben liegt, in Gestalt einer Pause ersetzt wird, so wird sie 1) bei der unter rhythmischer Einwirkung eintretenden Zerdehnung eines einsilbigen, auf einen Diphthong mit folgendem *r* auslautenden Wortes (oder einer derartigen hochtonigen Silbe) thatsächlich ersetzt, indem sich aus einem solchen einsilbigen Wort (resp. Silbe) ein zweisilbiges, auf die tonlose Silbe *ĕr* auslautendes entwickelt, und 2) wird ein zweisilbiges Wort, dessen erste Silbe mit einer muta schliesst, während die zweite mit einer liquida beginnt, durch ein zwischen diese beiden Consonanten eingeschobenes *e* zu einem dreisilbigen, auf der ersten und letzten Silbe betonten Wort gemacht.

Nur einige Beispiele, namentlich aus Surrey und Wyatt, mögen hier zunächst für diese rhythmische Licenz, welche gleichfalls dazu dient, den Versrhythmus mit dem Wortton in Uebereinstimmung zu bringen, erwähnt werden.

So ist zu scandieren:

By óŭr spoúsals and márriáge begún, Sur. 160

nicht aber mit schwebender Betonung: *By oúr spoūsâls;* ähnlich:

1. *Whom óŭr móther the eárth, témpted by wráth* ib. 154.
A yeár doth ásk the foúrth | and hóŭrs théreto six, Wyatt 162.
My júst desírĕ, ánd my crý; ib. 60.
With creéping fírĕ, sparkling for the nones. 204 etc.
2. *No love of parents to their child(e)ren.* Tancred and Gismund p. 227, 12.

§ 22. Dem Fehlen des Auftaktes verwandt hinsichtlich der rhythmischen Wirkung ist die Taktumstellung oder das Eintreten eines Trochäus für den Jambus im Bau des Verses, insofern bei dieser metrischen Freiheit gleichfalls die Wortbetonung über die rhythmische Betonung den Sieg davon trägt. Die Taktumstellung ist also eine der schwebenden Betonung entgegengesetzte metrische Erscheinung, da bei dieser die rhythmische Betonung der Wortbetonung Zwang auferlegt. Sie unterscheidet sich vom Fehlen des Auftaktes dadurch, dass hierbei im regelmässigen, an Silbenzahl das Doppelte der Taktzahl betragenden, steigenden oder jambischen Rhythmus der Vers um eine Silbe, diejenige des fehlenden Auftaktes nämlich, zu kurz kommt. Sie gleicht andererseits der schwebenden Betonung darin, dass bei beiden metrischen Erscheinungen die Silbenzahl im regelmässigen jambischen Verse nicht beeinträchtigt wird, sondern die gewöhnliche bleibt. Folgende Beispiele mögen dies näher veranschaulichen:

Fehlende Auftakte:

Nórfolk sprúng thee, | Lámbeth hólds thee deád; Sur. 62. 9 Slb.
But hád your hánds | broúght it in your tówn, ib. 119. 9 Slb.

Schwebende Betonungen:

And Rýpheús | that mét thee bý mōōnlíght; ib. 126. 10 Silb.
A Grécian bórne | for thoúgh fōrtúne hath máde, ib. 115. 10 Silb.

Taktumstellungen:

Shroúding themsélves | únder the désert shóre. Sur. 113, 10 Slb.
Mildly doth flów | alóng the fruitful fiélds. Sur. 145, 10 Slb.
I lived and ran the course | fórtune did gránt; Sur. 174, 10 Slb.

Während also zur Unterscheidung zwischen fehlendem Auftakte und Taktumstellung in der Regel (abgesehen von einigen unten zu erörternden Fällen) die Silbenzahl des Verses massgebend ist, gewährt uns diese keine Handhabe, zu ermitteln, ob wir es mit schwebender Betonung oder mit Taktumstellung zu thun haben. Hierfür ist ausschliesslich der Versrhythmus selber massgebend und zwar im Besonderen, wie die obigen Beispiele zeigen, die Stellung des betreffenden Wortes im Versrhythmus.

Durch die früher erwähnten Einschnitte oder Pausen

des Verses entsteht gewissermassen ein neuer Anfang im Verlauf desselben, und diese Anfänge im Versrhythmus, der eigentliche zu Beginn des Metrums und der zweite nach der Cäsur, selbstverständlich nur nach der stumpfen und epischen, wo immer diese auch in den verschiedenen Metren ihren Platz finden, sind diejenigen Stellen, wo ein Trochäus für einen Jambus eintreten oder, deutlicher gesprochen, Taktumstellung stattfinden kann. Denn an der ersten Stelle, wo der Versrhythmus noch nicht in Fluss gerathen, oder nach der Cäsur, wo er durch eine Pause unterbrochen worden ist, (und im Verlauf des ganzen Gedichts übt natürlich der Versschluss die nämliche Wirkung aus), wird eine solche kurze Gegenströmung gegen den sonstigen rhythmischen Wellenschlag nicht als eine Störung empfunden. Im Gegentheil, sie übt dort eine belebende Wirkung aus, wie dies in dem ersten der oben citierten Beispiele der Fall ist, und dient oft dazu, den mit dem Wort verbundenen Begriff oder Gedanken besonders hervorzuheben, wovon die beiden letzten der dort angeführten Verse Proben gewähren.

Tritt die Hemmung des Rhythmus aber an anderen Stellen des Verses, also innerhalb des in Fluss gerathenen Rhythmus, sei es in der ersten oder der zweiten Vershälfte (resp. Verstheile) ein (vgl. die obigen Beispiele), so sind zwei Möglichkeiten der Scansion zu unterscheiden. Schwebende Betonung hat einzutreten — und zwar ausschliesslich — im letzten Takt (vgl. S. 40), da hier durch Taktumstellung der regelmässige Rhythmus eine zu auffällige Unterbrechung erleiden würde[1], wie etwa:

That nów in Chártage lotteréth, réchless, Surrey 156.
Our feárs do máke us traitors. — Yoú knów not Macb. IV, 2, 4.

Statt dessen ist also *rēchlēss, knōw nōt* zu scandieren, und ebenso hat schwebende Betonung für gewöhnlich inmitten der rhythmischen Reihen einzutreten, wenn das betreffende

[1] Ich kann demnach nicht der von Mayor, *Chapters on English Metre*, London, 1886, S. 137/8 vertretenen Auffassung zustimmen, sondern nehme überall schwebende Betonung im letzten Takt an, mit Ausnahme der Beispiele 173, 187 (das zweite) und 145, wo andere metrische Erscheinungen vorliegen.

Wort nicht besonders betont zu werden braucht. Dagegen ist hier mit Sicherheit Taktumstellung anzunehmen, wenn aus der Wichtigkeit des Wortes für den Satz die Absicht des Dichters klar erkennbar ist, dasselbe nachdrücklich hervorzuheben, z. B. in dem Anfangsverse von Miltons *Paradise Lost*:

Of man's first disobedience and the cause.

Denn im Gegensatz zu jenen, durch die natürliche Wortbetonung veranlassten Taktumstellungen giebt es noch andere, welche durch die syntaktische Bedeutung eines Wortes im Satz bewirkt werden, sogenannte rhetorische Trochäen oder Taktumstellungen, wegen des rhetorischen Nachdrucks, welcher auf denselben ruht. Am deutlichsten tritt das Wesen der rhetorischen Taktumstellung bei einsilbigen Wörtern hervor,[1] so in folgenden Schlussversen des Surrey'schen Sonetts auf S. 16/17:

Sét me in heáven, in eárth, or élse in héll,
In hill, or dale, or in the foaming flood;
Thráll, or at lárge, alive whereso I dwéll,
Sick, or in heálth, in evil fáme or goód,
Hér's will I bé; and ónly with this thoúght
Content myself, although my chance be nought.

So auch nach der Cäsur:

And séëth éke. Oft in her láp she hólds Sur. 150.
Dido doth búrn with lóve: ráge frets her bónes, ib. 151.
Raise mounts, batter, entrench and undermine Marlowe I, p. 167.

Oftmals, namentlich bei zweisilbigen Wörtern, fallen auch logische oder durch die Wortbetonung veranlasste und rhetorische Taktumstellungen zusammen.

Bróken there hang the works and mighty frames Sur. 150.
Thou art his wife: lawful it is for thee ib. 151.

Da diese aus der altenglischen Zeit ererbte metrische Freiheit der Taktumstellung bei allen neuenglischen Dichtern anzutreffen und nie bestritten worden ist, so braucht das

---

[1] Durch diese wird zugleich auch der Unterschied zwischen Taktumstellung und schwebender Betonung, den ten Brink u. E. mit Unrecht läugnet (Chaucers Sprache und Verskunst § 315), besonders deutlich und entschieden hervorgehoben.

Vorkommen derselben hier nicht durch weitere Beispiele belegt zu werden, sondern kann der Betrachtung der verschiedenen Versarten vorbehalten bleiben.

Nur auf eine schon früher (S. 35) erwähnte Abart derselben muss hier noch einmal wieder hingewiesen werden, nämlich die doppelte Taktumstellung, welche, wie bereits bemerkt, von der Erscheinung des fehlenden Auftaktes in der Regel nur schwer zu sondern ist.

Eine strenge Unterscheidung ist nur möglich in solchen Fällen, wo auf die beiden Trochäen, mit denen der Vers beginnt, eine stumpfe oder eine lyrische Cäsur folgt, wie z. B. in dem Verse:

Nót with loáthsome múk, as a dén uncleán, Sur. 57.
Norfolk sprúng thee, Lámbeth hólds thee deád, Sur. 62.

wo, wie die Silbenzahl oder richtiger die Zahl der Takttheile (neun) zeigt, nur Fehlen des Auftaktes angenommen werden kann.

Bei epischer Cäsur aber lässt die metrische Beschaffenheit des Verses selber keine Unterscheidung zu, da der erste Verstheil entweder als aus zwei Trochäen oder aus zwei Jamben mit fehlendem Auftakt beim ersten und überzähliger, die epische Cäsur bewirkender Silbe beim zweiten Fuss angesehen werden kann, wie z. B. in den Versen:

God that sendeth, withdraweth winter sharp. ib. 58.
Reigned over so many peoples and realms, 135.

Besteht der erste Trochäus aus einem zweisilbigen Wort, wie in dem zweiten Beispiel, so ist gar keine Unterscheidung möglich. Eröffnet aber ein einsilbiges Wort den trochäisch beginnenden Rhythmus eines Verses, so ermöglicht die syntaktische Wichtigkeit oder Unwichtigkeit des Wortes einen Schluss, ob wir es mit doppelter Taktumstellung oder mit fehlendem Auftakt zu thun haben.

Die erstere Erscheinung kann nämlich nur eintreten, wie aus den früheren Bemerkungen hervorgeht, bei syntaktisch wichtigen oder emphatisch betonten Wörtern, wie z. B. in dem ersteren der beiden zuletzt citierten Beispiele oder in dem Verse:

Nót so fiercely doth óverflów the fiélds Sur. 132;

die zweite Erscheinung dagegen liegt vor, wenn ein syntaktisch unbedeutendes oder rhetorisch unbetontes Wort den trochäisch beginnenden Rhythmus eröffnet, wie z. B. in dem Verse:

Tó have livĕd áfter the city taken. 139.

Auch in anderen Versarten kommt doppelte Taktumstellung vor, z. B. im Alexandriner, wie folgende Verse aus Wyatt zeigen:

Whích óf wáter nor eárth, of aír nor fíre, have kínd; 161.
Anóther óf themsélves, whére their bódies be laíd 163.

Doch auch hier muss als eine andere Möglichkeit der metrischen Beschaffenheit des Halbverses Fehlen des Auftaktes und doppelte Senkung im Innern zugestanden werden. Nur wenn diese letztere Erscheinung nicht zu constatieren, der Wechsel von Hebung und Senkung also ein ganz regelmässiger ist, kann bei trochäischem Anfang des Verses mit Sicherheit Fehlen des Auftaktes beim drei- und viertaktigen Verse oder Halbverse angenommen werden.

§ 23. Die eben erwähnte metrische Licenz der doppelten oder in selteneren Fällen mehrfachen Senkung, genauer ausgedrückt: der doppelten oder mehrfachen Silbenzahl, aus welcher eine Senkung der verschiedenen jambischen Versarten bestehen kann, macht sich nun gleichfalls als eine dem streng silbenzählenden Charakter der entsprechenden klassischen Versarten widerstrebende, aus altenglischer Zeit ererbte, metrische Erscheinung in ziemlich ausgedehntem Masse in den neuenglischen Rhythmen geltend. Und zwar sind je nach der Stelle des Verses, wo diese überzähligen Silben eintreten können, verschiedene Arten derselben zu unterscheiden, unter denen aber zwei Hauptgruppen strenge zu sondern sind, nämlich solche, die dem eigentlichen Versrhythmus angehören, und solche, die in gewissem Sinne, wenn man nämlich streng jambisches Versschema zu Grunde legt, ausserhalb desselben stehen.

Zu den ersteren gehören der doppelte Auftakt und die doppelte Senkung im Innern der übrigen jambischen Takttheile des Verses; zu den letzteren die durch epische Cäsur (siehe Seite 25, 26) bewirkte mehrfache

Senkung, in welcher eine nach der letzten Hebung vor der Cäsur noch eintretende überzählige Silbe (selten zwei) vor die Senkung des nächsten Taktes tritt, ohne rhythmisch zu derselben zu gehören, und ferner der dieser Erscheinung verwandte klingende, resp. gleitende Versausgang, in welcher auf die letzte Hebung des Verses noch eine, resp. zwei überzählige unbetonte Silben folgen.

Diese metrischen Erscheinungen sind, ebenso wie die Taktumstellung, in der ganzen neuenglischen Verskunst so häufig anzutreffen und so völlig mit ihr verwachsen, dass es genügen wird, ihr Vorkommen in den verschiedenen gleichtaktigen Metren der frühesten neuenglischen Dichter durch einige Beispiele einfach zu constatieren. Bei der Betrachtung der verschiedenen Versarten im Einzelnen wird sich dann Gelegenheit finden zu zeigen, dass auch in der neuenglischen Dichtung, ebenso wie in der altenglischen, die in technischer Hinsicht weniger geschickten Dichter sich dieser Licenz meistens nur als eines Ausweges bedienten, um den Versrhythmus mit dem Wortaccent in Uebereinstimmung zu bringen, die talentvolleren dagegen auch diese metrische Freiheit mit künstlerischer Absicht und Wirkung zur Belebung des Versbaues zu verwerthen wussten. Die Erscheinung des doppelten Auftaktes ist im Ganzen wohl etwas seltener anzutreffen, als diejenige der doppelten Senkung im Innern des Verses. Zumal bei Surrey finden sich nur wenig Beispiele von jener Licenz:

To revénge my town, untó such rúin broúght; 136;

mehr dagegen bei Wyatt:

Iš ă painful Pátience. 83.
Iš ă Pátiénce too lóng. 84.
Thăt hăth given theé my heárt 109.
Thĕre wăs néver nothing móre me paín'd, 57.
Wĭll yĕ seé what wónders Lóve has wroúght? 144.
Yĕt mў heárt, my mind, and mý afféction, 27.
Tŏ hăvē hád some eáse of mý great smárt; 74.
Beăr wĭth éven mind the troúble thát he sénds; 231; N. 199.
Whŏsŏ líst to húnt? I knów where ís a hínd! 19; N. 143.
In ă mómènt óf repéntence tó remóve. 208.
Aš ă sácrifice thy pleásure tó fulfíl. 221.

Auch nach der Cäsur ist diese Freiheit bei Wyatt anzutreffen:

Măke ă cleăn heărt ĭn thĕ middle óf my bréast 220.
My will confirm wĭth thĕ Spirit of Stéadfastnéss; 220; N. 125.
Instéad of sleép thŭs I óccupý the night; 61; N. 157.

In solchen Fällen steht diese Licenz derjenigen der doppelten Senkung im Innern des Verses sehr nahe, welche manchmal bei Surrey und noch häufiger bei Wyatt zu beobachten ist:

So férvent hót, thy dissŏlŭte life; Sur. 68.
To heávĕn hĭs spirĭt lĭft măy begin: 69.
Perceive what sécrecy is in sin: 69.
But wrésted to wráth in férvent zeál 69.
With fámine and pést laméntablý 70.
Thine idols búrnt that wrought iniquitý; 70.

In diesem letzten Verse liegt also gar dreisilbige Senkung vor, wenn die Ueberlieferung richtig ist.

And Windsŏr, ălás! doth chăse me fróm her sight. 14.
To banish thĕ lĕss, I find my chief relief. 20.
As mindfŭl ĭf ill and lies, as blasing truth. 155.
It was the Lord that brake the bloodў cŏmpacts of those 107.
And carrў thŏ rod that scourgeth them that glory in their gold. 87.

Beispiele aus Wyatt:

Let néver wómăn ăgain 103.
To súffer sórrŏw ănd shăme; 104.
For Fórtŭne ĭs túrned awrý: 84.
But since thĕre ĭs nó defénce, 85.
And now with sorrows I must complain, 57.
Thy thóught ĭs tŏ light and váriáble 28.
As shé my suit ănd ăfféctión 29.
Most wrétched heárt! why árt thŏu nŏt deád? 95.
With innocent bloód to feéd mysélf fát, 191; N. 88.
Withdráwĭng hĭmself intó a dárk deep cáve 205.
From thaúsănd dĭshónesties have I'him dráwen, 152; N. 54.
Three bódies áre my foód, my strength ĭs ĭn nóught, 166; N. 65.
So wóndrous greát has beén my vĕxátión 216; N. 119.

Diese metrische Licenz ist bei allen Dichtern noch viel häufiger anzutreffen, wenn man die später zu erörternde verwandte Erscheinung der S i l b e n v e r s c h l e i f u n g hinzurechnet, die manchmal nur schwer von jener zu sondern ist, z. B. in Fällen, wo die erste der zwei eine Senkung

ausfüllenden Silben mit einem Vocal endigt, die zweite mit einem Vocal beginnt, wie in den Worten *mány a:*

And mány a Greék we sént to Plúto's coúrt. Sur. 128.
Thus háve I pássèd mány a yeár,
And mány a dáy, though noúght appeár, Wyatt 106.

Manche ähnliche Gruppierungen, welche zwischen doppelter Senkung und Silbenverschleifung in der Mitte liegen, werden bei der Betrachtung über die letztere angeführt werden.

§ 24. Dieselben lassen natürlich auch die Beschaffenheit der Cäsur, ob stumpf oder klingend, öfters zweifelhaft erscheinen, obwohl hier die Pause, welche dieselbe veranlasst, je nach dem grösseren oder geringeren Grade der Stärke derselben, zu Gunsten der letzteren Annahme sich geltend macht.

Uebrigens sind zahlreiche Beispiele von epischer Cäsur, wodurch also eine andere Art mehrfacher Senkung im Versrhythmus herbeigeführt wird, in den verschiedenen von Surrey und Wyatt gebrauchten Versarten anzutreffen. So zunächst im viertaktigen Rhythmus, wo man jedoch nur in seltenen Fällen eine Cäsur anzunehmen genöthigt ist. Gewöhnlich ist sie so leichter Art, dass sie mit mehrfacher Senkung im Innern zusammenfällt:

If ábsence, quóth I, bĕ márvelloús, Sur. 76.
When óther lóvĕrs ĭn árms acróss, Sur. 23.
Since this to fóllŏw ŏf force thou múst, 179.
I wás unháppў, ănd thát I próve, Wyatt 108.

Im ersten Theil des Septenars:

By wráthes childrĕn; ănd fróm my birth my chástising begún. Sur. 103.

Im Alexandriner:

Which bý imáginátion drawen fróm the óne to t' óther Wyatt 160.

Im gereimten fünftaktigen Verse:

The soóte seásŏn, thăt búd and bloóm forthbrings, Sur. 3.
Slipper in sliding, as is an eel's tail; 14.
Jewel of jeopardy, that peril doth assail; 14.
Mine eyes discover; *and to my mind resort* 16.
So cruel prison how could betide, alas, 19.
As proúd Windsor? where I'in lúst and joý, 19 (vgl. S. 43).
Feeble of spirit, impatient of pain, 63.

Also wohl in der Regel nach dem zweiten Takt, so auch meistens bei Wyatt:

I love another, and thus I hate myself;
I feed me in sorrow, and laugh in all my pain. 10; N. 9.
The thing ye seek for, you must yourself enable 26; N. 149.
Against chain'd prisŏnĕrs whăt neéds defénce be sóught? 12.
My flesh is troubled, my heart doth fear the spear; 207; N. 108.
Passeth Apollo in music manifold; 192; N. 89.
Cruelly pleasant, before King David's sight. 203; N. 103.

Doch auch öfters bei ihm an anderen Stellen:

By lóss of life lĭbĕrtў, ŏr life by prison. 54; N. 47.
O! miseráble sórrŏw, wĭthoúten cúre! 124; N. 126.

Im reimlosen fünftaktigen Verse:

Like tó the áddĕr wĭth vénemous hérbes fed, Sur. 131.
And thé large pálăce wĭth sóldiers gán to fill, 132.
The Tróyan návy, ănd Teúcrian vile commánds 169.
Who woúld me súffĕr (ădmít this wére my will)? 170.
To visit Délŏs, hĭs móther's mánsión, 153.
And Vénus' néphĕw thĕ cóttagés, for feár, 154.

Es mag nicht überflüssig sein, auch aus den Werken der folgenden Dichter noch einige Beispiele für diese Erscheinung beizubringen, wobei wir nur den fünftaktigen gereimten und reimlosen Vers berücksichtigen:

Of refined mánners, yet ceremonial man! Donne, Sat. I, v. 28.
Now leápes he úpright, jóggs me, and crýes: Do you seé ib. 83.
Hath máde a Láwier which wás, alás! of láte ib. Sat. II, 43.
Mast'ring the mighty, humbling the poorer wight, Daniel, Civ. Wars I, Str. 9.
Tell me, bright Spirit, where'er thou hoverest, Milton, Fair Inf. 38.
That was the casket of Heaven's richest store; ib. Passion 44.
Shall wake the softened echoes of Heaven's Halls! Coleridge S. 17. (Lines on an autumnal evening.)

Im reimlosen Fünftakter, wo öfters auch zwei überzählige Silben vorkommen:

The slowe Aurora that so for love or shame Gorboduc I, 1, 4.
Háppie was Hécuba, the wonderfullest wretch, ib. III, 1, 797.
Now gó not báckward, no, Faustus; be resolute; Marlowe, Faustus II, 1, 6.
Not fór the wórld, Zenócrate, if I'have sworn, ib. Tamb. I, S. 81.
Famous for prówes, and gráve in wárlike drifts, Lodge, Mar. and Sulla, p. 107.
Give mé the dággers: the sleeping and the dead Shaksp. Macb. II, 2, 53.
Say „Thus did Banquo". — You made it known to us. ib. III, 1, 84.

In oúr last cónference, pássed in probátion with you, ib. III, 1, 80.
Each minute teems a new one. — How does my wife? ib. IV, 3, 177.
Unto our gentle senses. — This guest of summer, ib. I, 6, 3.
The publique chronicler. How do you call him there? Ben Jonson II, 14.
Send for me Siphax; I'll fit you with a princess. Fletcher, Mad Lov. V, S. 299.
Thou stock of virtue, how am I bound to love thee! ib. Loy. Subj. I, 2, 315.
He is a monster: Deliver me from mountains! ib. Rule a wife V, 484.
Against all expectation; the brave Seleucus ib. Hum. Lieu. I, 1, 6.
The princess shall be going; 'tis almost morning ib. Mad Lov. I, 225.
Than when she's hungry. — You term those enemies Webster, White Devil vol. II, S. 11.
Give pleasant looks and money and grow familiar, ib. S. 14.
The best of welcome. More lights: attend the duke! ib. S. 14.
Thou art my noble kinsman, and but thy mother Dekker vol. IV, S. 263.
Old? why, I ne're tooke Phisicke, nor ever will; ib. S. 222.
And for this riotous humour, he has the by-name ib. S. 223.
In court, in city, or at any royal banquet Heywood vol. I, S. 57.
And thus Drake bade them welcome; what after happen'd ib. S. 340.
Created hugest that swim the Ocean stream; Parad. Lost. I, 202.
Eternal spirits; or have ye chosen this place ib. 318.

Bei den Dichtern des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts ist epische Cäsur verhältnissmässig selten anzutreffen, doch aber ohne Mühe nachweisbar:

Delicious breathes; the penetrative sun Thomson, Seasons I, 78.
I will not murmur; blasted as I have been, Wordsworth, The Borderers vol. III, 142.
Of cows and jay feathers, and sticking cauliflowers
They are persuaded, that by the inherent virtue Shelley, Oedipus (vol. II, S. 342).
If night
Be spent the while, the better! Recall how oft R. Browning vol. I, 49.
Let's to the Prado and make the most of time. ib. V, 213.
I swear, I ever cheated, — yes, by the soul ib. VI, 162.
'Tis but a foot in the water and out again; ib. VI, 170.
An act unprofitable, against himself? Tennyson, Morte d'Arthur S. 77.
Touching, upjetted in spirits of wild sea-smoke ib. Sea Dreams S. 176.
For testimony; and crying with full voice ib. Guinevere S. 515.

§ 25. Eine andere metrische Erscheinung, welche zwar nur selten mehrsilbige Senkung hervorbringt, aber

doch derselben verwandt ist, namentlich der durch klingende Cäsur bewirkten, und in ähnlicher Weise den Klang des Rhythmus beeinflusst, wie diese, ist der weibliche oder klingende, resp. gleitende Versschluss (*double ending*), der entweder aus einem zwei- oder mehrsilbigen Wort, resp. Worttheil oder aus zwei, resp. mehreren einzelnen Wörtern bestehen kann.

Auch diese Licenz ist dem streng jambischen, klassischen Rhythmus fremd und gleichfalls aus der altenglischen Verskunst in die neuenglische hinübergenommen worden. Sie kommt vom Anfang der neuenglischen Literaturperiode an in dieser ganzen Epoche in allen jambischen Versarten vor, so dass es genügt, ihr Erscheinen bei Surrey und Wyatt nur durch einige Beispiele zu constatieren:

And thát I háve desérved,
Is tó his hánds resérved, Sur. 36.
If I'be shé for whóm thou cárest,
Fór whóm in tórments só thou fárest, 78.

Uebrigens könnte hier durch Syncopierung des *e* auch stumpfer Reim angenommen werden, obwohl klingende Aussprache wahrscheinlicher war. Ferner:

For Léah cáred I néver;
Within my heart for ever. Wyatt 50.
Most wrétched heárt! most miseráble,
Since áll thy trúth is túrned to fáble 95.
Thou fárest as fruit that with the fróst is táken;
To-daý ready ripe, to-mórrow áll to-shāken; Sur. 14.
It wás no dreám; *for I'lay broád awáking*:
Intó a bítter fáshion óf forsáking; Wyatt 32.
Thy niéce, thy coúsin, sister, ór thy daúghter
If thy bétter háth her lóve besoúght her, 196; N. 93.
And in her sight the seas with din confounded? Sur. 164.
Him she requires of justice to remember. ib. 169.
Such proofs before the just, to cause the hearts to waver,
Be set like cups mingled with gall, of bitter taste and savour. Sur. 103.
Or, whó can téll, thy lóss if thoú mayst ónce recóver,
Some pleasant hour thy woe may wrap, and thee defend and cover. Wyatt 154.

Im Ganzen ist übrigens wegen des im Neuenglischen vorhandenen Mangels an Flexionsendungen der klingende Versausgang hier viel seltener, als im Altenglischen.

Das numerische Verhältniss der beiden verschiedenen Arten ist oft von grossem Interesse für den Sprach- resp. metrischen Gebrauch der verschiedenen Dichter ein und derselben Epoche oder auch für gewisse Abschnitte innerhalb der Entwickelungsgeschichte der einzelnen Dichter. So ist es z. B. eine bekannte Thatsache, dass klingende Versausgänge in den späteren Dramen Shaksperes in viel grösserer Anzahl vorkommen, als in denjenigen seiner Jugendzeit (vgl. die Ausführungen über den *blankverse* Shaksperes), und auch bei anderen Dichtern, z. B. bei Marlowe, lässt sich diese Erscheinung beobachten.

Weiter ist bemerkenswerth, dass der stumpfe Versausgang für gewisse Vers- und Dichtungsarten beliebt ist, so im Allgemeinen für den feierlichen epischen *blankverse*, wie z. B. in Surreys Aeneis, Miltons *Paradise Lost* und *Paradise Regained*, Thomsons *Seasons* und Cowpers *The Task* (in den beiden letzteren ausschliesslich gebräuchlich), während der klingende Versausgang gern bei leichterer Darstellungsweise, so häufig im dramatischen *blankverse* (bei einzelnen Dichtern, wie z. B. Fletcher vorwiegend), hauptsächlich aber in humoristisch-erzählender und satirischer Diction und zwar dann namentlich gern beim vierhebigen Vers (Th. Moores *Fudge Family* etc.) und beim strophisch gebundenen Fünftakter (häufig in Byrons *Beppo* und *Don Juan*) Verwendung findet.

Hier sind dann nicht bloss klingende, sondern oftmals auch sogenannte gleitende (zwei- oder mehrsilbige) Versausgänge, resp. Reime anzutreffen, die auch aus einzelnen Wörtern bestehen können, z. B.:

I dare avouch it, sir; what, fifty fóllowers? Lear II, 4, 240.
May suffer and the worship of my fámily Ben Jonson II, 22.[1]
I cannot stile him better by conféderacy ib. I, 505.
You knów, 'tis deáth for mé to speáke with ány man. ib. II, 47.
Hold sir? What holds? I must both hold and tálke to you ib. II, 57.
'Tis not within his aim to deal dishónorably, Fletcher, Hum. Lieut. V, 1, 100.

[1] Vgl. Wilke, „Metrische Untersuchungen zu Ben Jonson", wo auf S. 47—49 zahlreiche Beispiele gesammelt sind.

No, Sir, I dare not leave her to that sólitariness **ib. Rule a wife, IV, 479.**

Indeed she shone all smiles, and seem'd to flatter
Mankind with her black eyes for looking at her. **Byron, Beppo XXIII.**
Oh Dick! you may talk of your writing and reading,
Your Logic and Greek, but there's nothing like feeding; **Th. Moore, Fudge Fam. in Paris, III, 1, 2.**

§ 26. Wie die Beschaffenheit des Versausganges für den rhythmischen Klang des Verses von Bedeutung ist, so ist es auch die mit jenem eintretende grössere oder geringere Stärke der Pause. Diese ergibt sich aus dem Verhältniss des Satzes oder Satztheils zu der metrischen Einkleidung desselben. Für gewöhnlich gelangt mit dem Ende des Verses auch der Satz oder ein wichtiger Theil desselben zum Abschluss. Ist dies nicht der Fall, greift der Satz oder Satztheil in den folgenden Vers hinüber und gelangt er erst innerhalb desselben zum Schluss, wodurch dann in der Regel eine stärkere Cäsur bewirkt wird, so entsteht enjambement (vgl. I, § 132), oder mit englischer Bezeichnungsweise eine *run-on-line* im Gegensatz zu der *end-stopt-line*, für deren noch genauere Definition auf Engl. Stud. III, S. 473—482 zu verweisen ist. Diese schon in der altenglischen Poesie ganz gewöhnliche Erscheinung bleibt auch in der ganzen neuenglischen Verskunst heimisch und tritt hier, wie dort, in reimlosen Versen häufiger zu Tage, als in gereimten, zwischen zusammengehörigen Verspaaren leichter, als zwischen solchen, die durch den Reim von einander getrennt sind und in kurzen Versen häufiger, als in längeren. Kurze Verse bringen es von selber mit sich, dass sie selten oder nicht in allen Fällen für einen vollständigen Satz oder wichtigeren Satzbestandtheil ausreichen und daher *enjambement* veranlassen. Ebenso lassen reimlose Verse, die sich der Poesie nähern, diese Erscheinung leichter zu, als gereimte, in welchen eben durch den Reim eine stärkere Pause zu Ende der Verszeile eintritt, und zusammengehörige Verspaare leichter, als solche mit fremden Reimen, weil mit einem Verspaar in der Regel eine Periode zum Abschluss gelangt und eine neue beginnt. Dass bei kreuzweiser und umschliessender Reimstellung das Verhältniss

sich etwas anders gestaltet, ist selbstverständlich. Was weiter die Natur der poetischen Composition anlangt, so ist zu bemerken, dass in volksthümlicher, lyrischer Poesie, die es liebt, mit einem Verse einen Gedanken zum Abschluss zu bringen, das *enjambement* nicht so häufig anzutreffen ist, als in complicierteren strophischen Compositionen oder auch in epischer oder dramatischer Poesie, die mehr einen fortlaufenden Charakter trägt. Aus all diesem folgt nun, dass das *enjambement* in der neueren englischen Poesie viel häufiger vorkommt, als in der mittelalterlichen.

Natürlich hängt diese Erscheinung auch mit dem Stil des Dichters, mit den Eigenthümlichkeiten seines Satz- und Periodenbaues, mit der grösseren oder geringeren Kürze desselben, aufs engste zusammen und dient daher, ebenso wie die Beschaffenheit des Versausganges, als ein kritisches Hilfsmittel zur Entscheidung der Fragen bezüglich der Autorschaft oder Entstehungszeit einer Dichtung.

Auch die Beschaffenheit des *enjambement* hinsichtlich seiner logischen Auffälligkeit oder Unauffälligkeit kommt dabei in Betracht, indem manche Dichter, ebenso wie sie sich schwebende Betonung, diesen Widerspruch zwischen Wortaccent und rhythmischem Accent, öfters gestatten, so auch auffallende *enjambements*, d. h. Widerspruch zwischen rhythmischer und logischer Pause, häufiger zulassen, als andere. Natürlich brauchen nicht nothwendigerweise beide Schwächen des Versbaues demselben Dichter anzuhaften, obwohl dies vermuthlich wohl in der Regel der Fall sein wird. So sind bei Wyatt, der die schwebende Betonung häufig anwendet, auch unschöne *enjambements* manchmal anzutreffen, während Surrey sich solcher Härten in selteneren Fällen schuldig macht.

Das Hauptkriterium für die Zulässigkeit oder Unzulässigkeit des *enjambement* liegt jedenfalls in der Beschaffenheit dieser metrischen Erscheinung selber. Im Allgemeinen kann man sagen, dass dasselbe unnatürlich oder unschön und daher unzulässig ist in solchen Fällen, in denen zwei eng zusammengehörige Wörter durch das Ende des Verses von einander getrennt werden, wie z. B. ein ein-

faches Subject und ein unmittelbar darauf folgendes Verb, wie *I will*, oder ein Possessiv-Pronomen und das dazu gehörige Substantiv, wie *my father*. Indess selbst diese Bestimmungen erleiden gewisse Modificationen, und unter Berücksichtigung derselben, sowie wenn die oben angedeutete Hauptbedingung für die Zulässigkeit des *enjambement* erfüllt ist, kann jene Erscheinung sogar dazu dienen, als eine schöne Abwechselung dichterischer Rede verwendet zu werden.

Vor allen Dingen ist die Trennung eng zusammengehöriger Satztheile dann leichter zulässig, wenn sie nicht allein stehen, sondern mit einer näheren Bestimmung versehen sind, die den Begriff zu einem inhaltlich und lautlich volleren gestaltet. So wenn zum Subject noch ein Attribut oder eine Apposition hinzutritt oder zum Prädicat eine adverbiale Bestimmung. Dies wird klar werden durch folgende Beispiele:

So am not I, whom love, alas! doth wring,
Bringing before my face the great increase
Of my desires, whereat I weep and sing,
In joy and woe, as in a doubtful case.
For my sweet thoughts sometime do pleasure bring;
But by and by, the cause of my disease
Gives me a pang, that inwardly doth sting,
When that I think what grief it is again,
To live and lack the thing should rid my pain. Sur. 15.
O, burning sighs, unto the frozen heart,
To break the ice, which pity's painful dart
Might never pierce; and if that mortal prayer
In heaven be heard, at least yet I desire
That death or mercy end my woful smart. Wyatt 24.
My ventures are not in one bottom trusted,
Nor to one place; nor is my whole estate
Upon the fortune of this present year: Shaksp. Merch. I, 1, 42—44.
There are a sort of men, whose visages
Do cream and mantle like a standing pond, ib. I, 1, 98, 99.

Von allen neuenglischen Dichtern ist wohl Milton derjenige, der von dem *enjambement* den ausgiebigsten Gebrauch macht. Allein stehende Verse sind allem Anscheine nach in geringerer Zahl vorhanden, als solche, die durch *enjam-*

bement mit den benachbarten verknüpft sind. Dies zeigen sogleich schon die Anfangsverse des *Paradise Lost*:

Of Man's first disobedience, and the fruit
Of that forbidden tree, whose mortal taste
Brought Death into the world, and all our woe,
With loss of Eden, till one greater Man
Restore us, and regain the blissful seat,
Sing, Heavenly Muse, that, on the secret top
Of Oreb, or of Sinai, didst inspire
That shepherd, who first taught the chosen seed,
In the beginning how the Heavens and Earth
Rose out of Chaos: etc.

In allen diesen Beispielen ist das *enjambement* nicht übeltönend. Denn selbst in solchen Fällen, wo zwei enge zusammengehörige Wörter, wie Subject und Prädicat, auch wenn sie unmittelbar auf einander folgen, von einander durch das Versende getrennt sind, stehen sie nicht allein, sondern sind gewöhnlich mit anderen Wörtern zu einem Begriff verbunden, der ein bestimmtes Bild gewährt und vor allen Dingen an Silbenzahl lang genug ist, um wenigstens zwei Takte auszufüllen. Wird diese letztere Bedingung durch ein allein stehendes Substantiv erfüllt, so kann auch ein solches ohne misstönende Wirkung als Versschluss den Anfang einer neuen, in den folgenden Vers hinübergreifenden rhythmischen Reihe bilden, z. B.:

But tell not me: I know, Antonio
Is sad to think upon his merchandize. Merch. I, 1, 39, 40.

Ganz anders gestaltet sich die Wirkung des *enjambement*, wenn statt eines mehrsilbigen Substantivs ein einsilbiges Pronomen das erste Glied desselben bildet, wie in dem ersten Verse der folgenden, von Surrey herrührenden Verse (p. 36):

O loathsome place! where I
Have seen, and heard my dear;
When in my heart her eye
Hath made her thought appear.

In beiden Verspaaren sind hier Subject und Verbum durch das Versende getrennt. Im ersteren Fall wirkt aber das *enjambement* doch störender, als im zweiten, weil dort der im ersten Verse stehende Satztheil nur aus zwei ein-

silbigen Wörtern besteht und das Subject keinerlei nähere Bestimmung hat, in dem zweiten Fall aber die beiden Satztheile in gleichmässiger Weise zwischen beide Verse vertheilt sind und das Subject *eye* in Folge des davor stehenden Pronomens *her* nicht so unselbständig auftritt und nicht so stark in den Vordergrund gerückt erscheint.

Dabei ist indess zu bemerken, dass auch in dem ersteren Fall die Wirkung des *enjambement*[1] dadurch gemildert wird, dass das zweite Glied des Satzes den ganzen Vers ausfüllt und so die unangenehme Wirkung des durch den Versschluss zu sehr in den Vordergrund gerückten ersten Gliedes, des substantivischen Pronomens *I*, theilweise aufhebt. Es ist das eine Erscheinung, die in ähnlicher Weise allgemeinere Gültigkeit hat, wie leicht durch manche andere Beispiele erhärtet werden kann, z. B.:

You shall not doe your selfe that wrong, sir. I
Will so advise you, you shall have it all. Ben Jonson I, 459.
Would you had never seene her. Nay, would thou
Hadst never told me of her. ib. I, 472.
If not, goe, seeke him, to come to us. — Hee
Must be the organ, we must worke by now. ib. I, 400.

Gleichwohl sind dies doch recht misstönende Fälle von *enjambement*, und zwar lediglich aus dem Grunde, weil diese Pronomina als einsilbige Wörter rhythmisch zu leer sind, um eine so hervorragende Stelle, wie ihnen als Anfangswörtern neuer rhythmischer Reihen in der letzten, den Vers abschliessenden Hebung zu Theil wird, einzunehmen.

Aehnlich verhält es sich, wenn das isoliert stehende Pronomen den Anfang des zweiten Gliedes bildet oder dasselbe ausmacht, wie in folgenden Beispielen:

And yet with more delight to moan my woful case,
I must complain those hands, these arms that firmly do embrace
Me from myself, and rule the stern of my poor life; Wyatt 158.

Hier wird die Härte, welche durch die Trennung des als Object zu dem vorhergehenden Verbum gehörigen Personalpronomens entsteht, durch den streng regelmässigen

[1] Vgl. ten Brink: Chaucers Sprache und Verskunst, § 318.

Tonfall dieses alexandrinisch-septenarischen Metrums und namentlich dadurch, dass das *enjambement* nicht innerhalb eines zusammengehörigen, sondern eines durch die Reime getrennten Verspaares stattfindet, noch wesentlich erhöht.

Eine ähnliche Härte liegt vor in folgenden Versen einer Strophe mit gekreuzten Reimen:

Me need not long for to beseech
Her, that hath power me to command. Wyatt 31.

oder in folgenden reimlosen Versen:

What mov'd the heavens that they could not make
Me such a woman? . . . . Ben Jonson I, 114.

Tritt dagegen ein volleres Reflexivpronomen an die Stelle des einsilbigen Pronomens, so wird die Härte sofort gemildert:

Swell, swell, my joyes, and faint not to declare
Your selves, as ample as your causes are. ib. I, 415.

Natürlich giebt es zahlreiche andere Möglichkeiten harter, misstönender *enjambements.* Nur einige Proben mögen hier noch mitgetheilt werden, z. B.:

My lute awake, perform the last
Labour, that thou and I shall waste Wyatt 29.

Hier wird das attributive Adjectiv von seinem Substantiv durch den Versschluss getrennt.

In den Versen:

To do but well, do nothing why
That men should deem the contrary; ib. 63.

werden die beiden zusammengehörigen Wörter *why that* durch das Versende auseinandergerissen. Aehnlich wird das Hilfsverb ungebührlicher Weise von dem dazu gehörigen Infinitiv getrennt in den Versen:

O wretched minds! there is no gold that may
Grant that you seek: no war, no peace; no strife: ib. 189; N. 84.
With right good grace, so would I that it should
Speak, without word, such words as none can tell: ib. 164; N. 64.

Statt dass die Hilfszeitwörter hier emphatisch im Versschluss und in der Hebung stehen, hätten sie in der Senkung stehend mit dem dazu gehörigen Verbum in der Hebung

entweder den Vers beschliessen oder den nächsten beginnen sollen. Wyatts Verse bieten zahlreiche Härten dieser Art. Doch auch anderen, späteren Dichtern sind sie nicht fremd, wie einige aus Shakspere und Ben Jonson entnommene Beispiele zeigen mögen:

That you, Cleomenes and Dion have
Been both at Delphos . . . . Wint. III, 2, 125.
The king, your father, was reputed for
A prince most prudent . . . . H. 8, II, 4, 45.
Induced by potent circumstances, that
You are mine enemy ib. II, 4, 76.

Besonders misstönend sind folgende bei Ben Jonson vorkommende Fälle:

A fat hog
Was sing'd and wash'd and shaven all over; to
Looke ugly 'gainst this day. II, 100 (Tale of a Tub).
They met the second prodigie, would fear a
Man that had never heard of a Chimaera. I, 815.

Ueberhaupt geht aus den meisten der oben erwähnten Beispiele hervor, dass proklitische und enklitische Wörter von dem Worte, zu dem sie gehören, nicht durch den Versschluss getrennt werden dürfen.[1] Zugleich aber zeigt die Vergleichung der beiden zuletzt citierten Beispiele, dass ein derartiges Wort, wenn es als unbetontes Wort im klingenden Ausgang des Verses steht, die Trennung viel leichter erträgt, als wenn es die letzte Hebung eines stumpf endigenden Verses bildet, also einen Accent trägt, der ihm logisch nicht zukommt. Hieraus folgt, dass die von den Engländern unterschiedenen sogenannten *weak* und *light endings*, d. h. in dem ersteren Fall einen stumpfen Versschluss bildende Conjunctionen und Präpositionen, wie *and, by, for, than* etc., im letzteren Artikel, Pronomina, Hilfszeitwörter, wie *am, been, they, may* etc., in ähnlicher Stellung, von denen bei der Betrachtung des Shakspere'schen *blankverse* eingehender gehandelt werden soll, in der Regel misstönende *enjambements* hervorbringen.

§ 27. Eine dem *enjambement* entgegengesetzte Erscheinung ist diejenige der Reimbrechung, die darin

[1] Vgl. ten Brink: Chaucers Sprache und Verskunst, § 319.

besteht, dass ein Satz oder wichtigerer Satztheil nicht mit dem Ende des zweiten Verses eines durch den Reim zusammengehörigen Verspaares oder auch mit dem Ende eines grösseren Reimsystemes zum Abschluss gelangt, sondern mit dem Ende des ersten Verses eines Reimpaares oder auch eines früheren Verses innerhalb eines längeren Reimsystemes. Am stärksten macht sich aber die Reimbrechung bemerkbar, wenn sie zu Ende des ersten Verses eines zusammen reimenden Verspaares eintritt.

Folgende Stelle möge sowohl die Reimbrechung, als auch das Gegentheil derselben, das Zusammenfallen des Abschlusses eines Satzes oder wichtigeren Satztheiles mit dem Ende eines Reimpaares, näher veranschaulichen:

He said; and his black eyebrows bent; above his deathless head
Th'ambrosian curls flow'd; great heav'n shook; and both were severèd,
Their counsels broken. To the depth of Neptune's kindom div'd
Thetis from heav'n's height; Jove arose; and all the Gods receiv'd
(All rising from their thrones) their Sire, attending to his court.
None sate when he rose, none delay'd the furnishing his port,
Till he came near; all met with him, and brought him to his throne.
Nor sate great Iuno ignorant, when she beheld alone
Old Nereus' silver-footed seed etc. etc. Chapman's Ilias I, 512—20.

Hier bietet das erste Verspaar nichts Ungewöhnliches, d. h. mit dem zweiten Verse desselben tritt auch ein logischer Gedankenabschluss ein; vom zweiten Verspaare zum dritten macht sich das *enjambement* in entschiedener Weise bemerkbar. Im dritten und auch im vierten Verspaare (516/7 und 518/9) dagegen liegt Reimbrechung vor.

Ein anderes Beispiel, welches beide Erscheinungen darbietet, findet sich in den Versen:

The reverend nymph Calypso did detain
Him in her caves, past all the race of men
Enflam'd to make him her lov'd lord and spouse.
And when the Gods had destin'd that his house,
Which Ithaca on her rough bosom bears etc. Chapman's Odysseys I, 23—7.

Ein drittes begegnet in folgenden Alexandrinern aus Sidneys *Arcadia* (S. 258; Grosart II, S. 121, v. 152—5):

For both together spake, each loth to be behinde,
That they by solemne oath their Deities would binde
To stand unto my will: their will they made me know.
I, that was first agast, when first I saw their show, etc.

Beispiele in Viertaktern:

No life I feel in foot nor hand,
As pale, as any clout, and dead.
Lo! suddenly the blood o'erspread, Sur. 74.
Which Hope I keep full sure in me,
As he, that all my comfort is.
On you alone, which are my bliss, ib. 79, 80.

Ein Beispiel von Reimbrechung in einer *Rhyme-Royal*-Strophe aus viertaktigen Versen, welches aber mit dem dreitheiligen Bau der Strophe in Uebereinstimmung ist, während die Congruenz von Reimschluss und Satzschluss in den vorhergehenden Strophen des Gedichts dieselbe stört, begegnet bei Wyatt in *The Lover rejoiceth against Fortune* (S. 38):

In hindering me, me didst thou further;
And made a gap, where was a stile:
Cruel wills been oft put under;
Weening to lour, then didst thou smile:
Lord, how thyself thou didst beguile,
That in thy cares wouldst me have wrapt?
But spite of hap, hap hath well hapt.

Die Reimbrechung liegt hier vor zwischen der vierten und fünften Verszeile.

Diese metrische Erscheinung wird in noch stärkerem Grade zum Gesetz und die Nichtbeobachtung derselben zu einem Fehler bei den einzelnen Strophentheilen des Sonetts, zumal den Quatrinen.

Während die Reimbrechung in altenglischer Zeit, z. B. bei Chaucer, sehr häufig (bei diesem offenbar beabsichtigt) vorkommt und auch bei den ersten neuenglischen Dichtern noch oft genug zu beobachten ist, tritt diese Erscheinung, offenbar in Folge des Einflusses der französischen Metrik, selten zu Tage in den paarweise reimenden Metren, namentlich im *heroic verse* seit Drydens und Popes Zeit. Auch in neuerer und neuester Zeit wird sie, so weit wir beobachtet haben, eher gemieden, als absichtlich zugelassen.

§ 28. Als des letzten für den Versrhythmus in Betracht kommenden Punktes, der auch im Anschluss an den dritten, von der rhythmischen Betonung handelnden Paragraphen dieses Kapitels hätte behandelt werden können, ist noch der Alliteration Erwähnung zu thun.

Wie schon früher (I, S. 225, 226) bemerkt wurde, fand dies Kunstmittel poetischer Diction, welches ursprünglich als ein integrierender Bestandtheil des alliterierenden Langverses noch während des Fortbestehens dieser Versart in der englischen Poesie gleichsam durch die ihm innewohnende volksthümliche Kraft in andere Versarten, z. B. in Chaucers fünftaktigen Vers Eingang und blieb auch lange nachdem die alliterierende Langzeile ihr tausendjähriges Leben beschlossen hatte, als Abkömmling derselben in der englischen Poesie lebendig, ja, es lebt in ihr bis auf den heutigen Tag. Aber die Art von Alliteration, wie sie seit Beginn der neuenglischen Epoche in der Poesie anzutreffen ist, ist nicht mehr dasselbe sorgfältig und nach bestimmten Regeln gehegte und gepflegte Kunstproduct, wie es die Alliteration im zehnten oder vierzehnten Jahrhundert war. Wollen wir sie mit einer Blume vergleichen, so müssen wir sagen, sie ist seitdem ausgeartet zu einer wild wachsenden, zuweilen wild wuchernden Pflanze, von deren Blüthen zwar die meisten Dichter gelegentlich einige Büschel am Wege an sich raffen, doch ohne es der Mühe werth zu halten, dieselben nach kunstmässigen Regeln zu einem Strausse zu ordnen oder einem solchen einzuverleiben, sondern nur, um sie in willkürlicher Fügung und Gruppierung zu verwenden. Dass dabei doch öfters von der Hand hervorragender Künstler schöne und wirksame Effecte hervorgebracht werden können, beweist nichts für die Gesetzmässigkeit solcher Erscheinungen. Da es sich hier aber um die Darstellung der Gesetze der metrischen Formen handelt, so sind wir nach wie vor (vgl. Bd. I, S. 226) der Ansicht, dass die Metrik sich mit der Betrachtung dieser Art von Alliteration eigentlich nicht weiter zu befassen brauchte. Allein, um nicht den Verdacht auf uns zu laden, als ob wir ein in neuester Zeit von verschiedenen Seiten untersuchtes

Gebiet der englischen Poetik wissentlich oder unwissentlich ignoriert hätten, wollen wir es doch nicht unterlassen, über das Wesen jener Erscheinung selbst, sowie über die ihr gewidmeten neueren Arbeiten in Kürze Bericht zu erstatten.

Als die wichtigsten Untersuchungen auf diesem Gebiete sind zu nennen: 1) Eine Programm-Abhandlung von Seitz, welche in drei Abtheilungen erschienen ist, nämlich I. unter dem Titel: „Die Alliteration im Englischen vor und bei Shakspere“, von Dr. K. Seitz, Programm der höheren Bürgerschule zu Marne, 1875, 4⁰. und II. und III. unter dem Titel „Zur Alliteration im Neuenglischen“ von Prof. Dr. K. Seitz, Programm des städtischen Realprogymnasiums zu Itzehoe, 1883 u. 1884 4⁰.; 2) M. Zeuner: „Die Alliteration bei neuenglischen Dichtern“, Dissertation, Halle, 1880. Berücksichtigt sind in derselben: Burns, W. Scott, Th. Moore, Byron. — Ferner möge noch erwähnt werden: Oskar Mertins, „Robert Greene und *The Play of George-a-Greene, the Pinner of Wakefield*“ (S. 22, 23), Dissertation, Breslau, 1885.

Weitere, uns zum Theil unbekannt gebliebene Literatur findet sich bei Seitz und Zeuner angegeben. Auch mögen uns vereinzelte Beobachtungen ähnlicher Art, wie diejenigen in der zuletzt genannten Dissertation, entgangen sein. Zum Ersatz dafür sind wir in der Lage, auf eine uns vorliegende, noch ungedruckte, zur Veröffentlichung bestimmte Arbeit von Dr. Leon Kellner, betitelt: „Alliteration zur Zeit Shaksperes“ hinweisen zu können. Diese letztere Arbeit beschäftigt sich mit der Alliteration in den Dramen von Robert Greene, George Peele und in Spensers Faery Queene. Sie liefert den Nachweis, dass in den Werken dieser Dichter, namentlich in der Faery Queene, wie dies übrigens jedem aufmerksamen Leser sofort in die Augen springt (vgl. Seitz I, 10, 11), die Alliteration in so starkem Masse vorkommt, dass an ein zufälliges oder gelegentliches Benutzen alliterierender Formeln nicht zu denken ist, sondern nur an eine absichtliche Verwendung. Dass eine solche bei vielen neuenglischen Dichtern der ersten Epoche, Epikern wie Dramatikern, als Kunstmittel poetischer Diction in Gebrauch bleiben konnte, ist nicht zu verwundern, wenn wir uns erinnern, dass die

alliterierende Langzeile ja bis ins sechzehnte Jahrhundert hinein sowohl in unstrophischer, reimloser, als auch durch den Endreim zu Strophen verbundener Gestalt in beiden Dichtungsarten, im Epos wie im Drama, in Gebrauch blieb, und dass namentlich in den aus den Moralitäten sich entwickelnden ersten dramatischen Versuchen im modernen Sinne die vierhebige Langzeile, die eigentliche Fortpflanzerin der Alliteration, noch eine sehr bedeutende Rolle spielte (vgl. Bd. I, Abschnitt III, Kapitel 12). Mit dem Fortschreiten der Renaissance in England und der Einführung neuer, italienischer und antiker Metra in die nationale Dichtung machte sich dann alsbald eine starke Reaction gegen jene altnationale Redeform, die in gehäufter Anwendung leicht das Gepräge des Gezierten annahm, geltend, und so kam es, dass dieselbe, ähnlich wie in der Frührenaissance der englischen Literatur von Chaucer (vgl. Bd. I, S. 196), so auch im sechzehnten Jahrhnndert von mehreren Dichtern verspottet wurde. So u. a. von Sidney im 15. Sonett seiner *Astrophel and Stella* betitelten Sammlung, wo er sagt:

Ye that do dictionarie's methode bring
Into your rimes, running in ratling rowes;
— — — — — — — — — — —
You take wrong wayes; those far-fet helps be such
As do bewray a want of inward touch.

Auf eine Stelle in Peeles *Old Wife's Tale ed.* Dyce, S. 452, in welcher ebenfalls die Alliteration verspottet wird, hat Kellner in dem obenerwähnten Aufsatz aufmerksam gemacht. Bekannter ist Shaksperes Satire gegen die Alliteration in seinem Lustspiel *Love's Labour's Lost*, (Act IV, Sc. 2, v. 58—63) und öfters auch im *Midsummer Night's Dream* (s. Seitz, a. a. O. I, S. 11). Eine interessante Aeusserung über die Alliteration findet sich auch in Gascoignes *Notes of Instruction* S. 36 (auch citiert: Anglia IV, 33), wo die verständige Anwendung der Alliteration gelobt, das Uebermass derselben, (wie es James I. empfiehlt, s. S. 71), aber getadelt wird.

Alles dies zeigt, wie tief die Alliteration noch in der Dichtkunst des sechzehnten Jahrhunderts eingewurzelt war. Noch mehr aber wird dies dadurch dargethan, dass sich

auch bei Shakspere (s. Seitz, a. a. O.) und Peele (s. Kellner, a. a. O.), obwohl diese Dichter den übertriebenen Gebrauch der Alliteration verspotten, sehr viele Spuren derselben finden und namentlich dadurch, dass sich, wie dies der erst genannte Gelehrte durch Anführung vieler Beispiele gezeigt hat, die Anwendung der Alliteration bei zahlreichen Dichtern von Surrey und Wyatt an bis auf Tennyson und Swinburne nachweisen lässt.

Was nun das Wesen dieser neuenglischen Alliteration anlangt, so ist zunächst hier das Zeugniss eines schon früher (Engl. Stud. V, 490/1, Anglia V, Anzeiger, S. 108), aus anderem Anlass von uns citierten alten Metrikers, König Jakobs I. von England nämlich, nochmals hervorzuheben, welcher den Dichtern die Weisung gab, dass jeder Vers *Literall* zu sein habe, namentlich aber der *tumbling verse*, die alliterierende Langzeile, und der dann zur Erklärung hinzufügte: „*Be Literall I meane, that the maist pairt of your lyne sall rynne upon a letter, as this tumbling lyne rynnis upon F:*

Fetching fude for to feid it fast furth of the Farie.“

Diese Durchführung des alliterierenden Lautes auch für die unbetonten Silben zeigt deutlich, wie in Folge der in Nordengland schon seit dem XIV. Jahrhundert überhand nehmenden Reimhäufung das Gesetz der alliterierenden Langzeile, dass der Stabreim nur betonte Silben zu treffen habe, nach und nach in Vergessenheit gerieth, resp. missverstanden wurde.

Solche Reimhäufung begegnet nun nicht nur in den satirisch gehaltenen Stellen bei Shakspere und Peele, in denen die Alliteration verspottet wird, sondern auch in manchen Versen, wo von derselben in ernster Weise absichtlich oder unabsichtlich Gebrauch gemacht wird, z. B.:

Which with a rushy weapon I will wound, Peele, Old Wife's Tale, S. 467.
Why dost thou not leave loitering there? ib. Sir Cliomon, S. 493.
Droop, drown and drench in Hebron's fearful streames; David and Bathseba, S. 471.

What wight would not as well delight as this to hear and see ib. S. 494.
And shall I be found a faithless knight? fie on fell fortune! ib. S. 508.
Adieu since salve of solace sweet hath sorrows all supprest ib. S. 513.

Das sind Verse, die offenbar den Eindruck machen, als ob sie nach dem Princip König Jakobs I. „*Let all your verse be Literall*“ gebaut seien. Auch bei Shakspere sind solche alliterierende Verse nicht selten unter den von Seitz citierten Beispielen:

Fairing the foul with art's false borrow'd face, Sonn. 127.
They love least that let men know their love. Rom. I, 3.
Priests pray for enemies but princes kill. H 6 B. V, 2, 71.
To have his princely paw pared all away: Tit. II, 3, 152.

Bei Spenser sind sie gleichfalls anzutreffen:

And weeping said, Ah, my long lacked Lord, F. Q. I, III, 27.
To Joves high hous through heavens braspaved way, I, IV, 17.
And with sharp shrilling shriekes doe bootlesse cry, I, V, 33.
Of his leud lusts, and late attempted sin, I, VI, 46.

Gerade so wie in der alliterierenden Langzeile des vierzehnten, fünfzehnten und beginnenden sechzehnten Jahrhunderts eine mit einem Nebenton versehene Senkung am Stabreim theilnimmt, so auch hier, oder er trifft auch, wie in mehreren der aus Peele und Shakspere citierten Beispiele, eine ganz unbetonte Senkung.

Kurz, dass den neuenglischen Dichtern das wissenschaftliche, historische Verständniss für das eigentliche Wesen der Alliteration abhanden gekommen war, ist mit Sicherheit anzunehmen (vgl. Zeuner, S. 13—15).

Wenn sie gleichwohl in der Regel insofern den alten Gesetzen für die Anwendung derselben gerecht wurden, als der Stabreim thatsächlich in weitaus den meisten Fällen auf der logisch und rhythmisch betonten Silbe des Verses ruht, so geschah dies in Folge der Natur der Alliteration selber, die ja eben, wie Seitz es (II, S. 1) richtig ausgedrückt hat, in dem gleichen Anlaut der Haupttonsilben mehrerer Wörter besteht.

Da diese Haupttonsilben nach ihrem logischen oder rhetorischen Sinn an verschiedenen Stellen der Verse stehen

können, und da ferner die Alliteration in Versen verschiedenster Länge auftritt, so folgt schon daraus, dass es kaum möglich sein dürfte, für die Stellung oder für die Zahl der Reimstäbe bestimmte Regeln aus dem vorliegenden Materiale oder auch aus etwaigen noch viel umfangreicheren Zusammenstellungen zu abstrahieren, wie dies denn auch bisher noch nicht versucht worden ist. Auch die in der älteren Poesie zu unterscheidenden Arten des Stabreimes sind in Verwirrung gerathen, wie dies schon die bisher citierten Beispiele zeigen. Häufig finden sich dort, wie in der angelsächsischen Verfallszeit, die Stabreime nur in einer Vershälfte. Unter den regelmässigeren Fällen ist die einfache Alliteration natürlich, wie auch in früherer Zeit, die für gewöhnlich begegnende:

*To **b**loody **b**attles and to **b**ruising arms*, Shakspere, H 4 A. III, 2, 155.
*And **D**eath once **d**ead, there's no more **d**ying then.* Sonn. 146.
*Full **f**athom **f**ive thy **f**ather lies*, Temp. I, 2, 396.
*A young **m**an **m**arried is a **m**an that's **m**arr'd.* Alls II, 3, 315.
*Their **s**teeds doe **s**tagger and amazed **s**tand.* Spens. F. Q. I, II, 15.
*Dismounting **l**ightly from his **l**oftie steede*, ib. I, III, 36.
*Who **p**roud of **p**edigree, is **p**oor of **p**urse.* Pope, Ep. 6, 83.
*The **d**ingy **d**enizens are rear'd in **d**irt.* Byron, Childe Har. I, 17.
*In **h**ope to merit **H**eaven, by making earth a **H**ell.* ib. I, 20.

Doch auch die anderen Arten, gekreuzte, parallele und umschliessende Alliteration, kommen noch vor, wenn auch viel seltener und wohl nur vereinzelt als besondere Kunstformen mit Bewusstsein angewendet (vgl. auch Zeuner, S. 33—41):

*A **l**ittle more than **k**in, and **l**ess than **k**ind.* Shaksp. Haml. I, 2, 65.
***S**ometime a **f**owle, **s**ometime a **f**ish in lake*, Spens. F. Q. I, II, 10.

Häufig ist die parallele Alliteration anzutreffen, wovon Kellner zahlreiche Beispiele aus Spensers *Faery Queene* zusammengestellt hat. Sonstige Beispiele:

***L**ong mayst thou **l**ive in **R**ichard's **s**eat to **s**it*, R 2, IV, 1, 218.
*Let **g**entle **G**eorge in **t**riumph **t**read the stage*, Dryden Mac Flecknoe, 151.
***D**ie and **e**ndow a **c**ollege or a **c**at.* Pope, Mor. Ess. 3, 95.

Oefters kommen auch fünf Stabreime in paralleler Stellung vor:

*There's **m**eed for **m**eed, **d**eath for a **d**eadly **d**eed!* Shaksp. Tit. V, 3, 66.
*In **A**jax' **e**yes **b**lunt **r**age and **r**igour **r**olled.* ib. Lucr. 1398.
***P**uffs, **p**owders, **p**atches, **B**ibles, **b**illets-doux.* Pope, Rape of the Lock, I, 138.

Umschliessende Alliteration ist selten:

Then forth I went his woeful corse to find, Spens. F. Q. I, II, 34.
For we that live to please, must please to live. Sam. Jonson, Prol.

Vocalische Alliteration kommt im Ganzen, wie dies übrigens in der Natur der Sache liegt, viel seltener vor, als consonantische (vgl. Zeuner, S. 9):

Let all the ends thou aim'st at be thy country's, H 8. III, 2, 448.
A lover's eyes will gaze an eagle blind; LLL. IV, 3, 334.

Mehr Beispiele s. bei Seitz (II, S. 21).

Beispiele solcher Art, namentlich mehrfache Stabreime in paralleler oder gekreuzter Reimstellung, sind natürlich von besonderer Wichtigkeit für die Absichtlichkeit der Alliteration, dsgl. auch die oft vorkommende Durchführung derselben durch mehrere Verszeilen (vgl. Zeuner, S. 27, 29—32, 36—41). —

Erspriesslicher noch, als die Untersuchung nach der Beschaffenheit der neuenglischen Alliteration ist, diejenige nach der Entstehung und dem Zweck derselben, da sie in dieser Epoche doch weniger im Dienste der Metrik, als vielmehr in demjenigen der Poetik steht und dort, wo sie mit Absicht gebraucht wird, eine vorwiegend malende Wirkung ausüben soll.

Darauf beziehen sich denn auch hauptsächlich die oben genannten Untersuchungen. So hat Zeuner die ernste und komische Wirkung der Alliteration für Tonmalerei im Einzelnen besprochen (S. 41—49), und Seitz hat namentlich gezeigt, wie die Dichter theils schon in der Sprache vorhandene alliterierende Wortgruppen und Wendungen absichtlich oder unabsichtlich benützen, theils auch solche selbständig zum Schmuck der poetischen Reden erfinden. Nach der Art ihrer Entstehung und Zusammensetzung lassen sich solche alliterierende Formeln und Wendungen mit Seitz in folgende Gruppen eintheilen:

1. Schall und Natur nachahmende Wortgebilde, wie bei Shakspere: *ding-dong* Merch. III, 2; *tiddle-taddle* H. 5, IV, 1; *skimble-skamble* H. 4, A. III, 1.

2. Wortzusammensetzungen verschiedener Art, wie *cater-cousin* Merch. II, 7; *heavy-headed* Haml. I, 4; *double-*

dealer Twelfth N. V, 1. Dass solche Verbindungen, die sich mit den betonten Silben dem jambischen Rhythmus einfügen, wirkungsvollere Alliterationen abgeben, als Compositionen wie *back-bite* H. 4, B. V, 1, *fair-faced* K. John II, 2, *want-wit* Merch. I, 1, wo der eine alliterierende Wortbestandtheil in die Senkung geräth, liegt auf der Hand.

3. Wortformeln, d. h. diejenigen sprüchwörtlichen Ausdrücke, welche aus zwei durch verbindende oder trennende Conjunctionen (*and*, *or*, *nor*), zuweilen auch durch Präpositionen (*top to toe, hand on heart*) mit einander verknüpften und daher entweder synonymen oder einen Gegensatz bezeichnenden Wörtern bestehen und dazu dienen, der Rede mehr Nachdruck und Schmuck zu verleihen. In der Regel sind es gleichartige Wörter, Substantiv und Substantiv, Verb und Verb etc., die sich zur Formel vereinigen, z. B. *aims and ends* Meas. I, 4; *even and odd* Rom. I, 3; *black and blue* Wiv. IV, 5; *sink or swim* H. 4, A. I, 3; *weal or woe* Rom. III, 2 (siehe die reiche Sammlung bei Seitz I, 13—16).

Doch kommen auch ungleichartige Wortverbindungen mit ähnlicher Wirkung der Alliteration vor, wie dies Zeuner (S. 56, 57) und Kellner hervorgehoben haben, z. B. bei Spenser: *Infernal feend* I, I, 5; *desert darkness* I, I, 17; *beastly body* I, I, 18; *dawning day* I, I, 39; *fleeced flock* I, II, 16; *haughty helmet* I, II, 19 etc.

4. Sprüchwörtliche Redensarten, wie *to give the devil his due* H. 4, A. I, 2; *to kill with kindness* Shr. IV, 1; *to do the deed* LLL. III, 1 etc.

5. Sprüchwörter, wie *bearns are blessings* All's I, 3; *Jack shall have Jill* Mids. III, 2; *Meat was made for mouths* Cor. I, 1 etc.

In allen solchen Fällen dient die Alliteration dazu, die verbundenen oder einander gegenübergestellten Begriffe als solche noch stärker hervorzuheben. Die Dichter bedienen sich daher mit gutem Bedacht dieser wirkungsvollen, vom Genius der Sprache erschaffenen und überlieferten Formeln.

In wie reichem Masse sie aber zu demselben Zweck ihre Poesien mit immer neuen Verbindungen und Wendungen dieser Art versahen, und mit welchem Erfolge dies geschah,

indem manche Verse eben dadurch zu geflügelten Worten wurden, wie z. B. aus dem Hamlet:

I shall not look upon his like again!
Though this be madness, yet there is method in it.

und viele andere, das lässt sich aus den oben citierten Arbeiten, namentlich derjenigen von Seitz, auf welche wir für weitere Auskunft über diesen auch bei der Betrachtung der einzelnen Versarten nicht wieder zu berührenden Gegenstand verweisen müssen, zur Genüge erkennen.

KAPITEL 3.

SILBENMESSUNG.

§ 29. Betreffs der Silbenmessung sind — abgesehen zunächst von den romanischen Wörtern — nicht die Stammsilben oder die betonten Silben, welche für gewöhnlich ihrem vollen Werthe nach, sei es in der Hebung, sei es in der Senkung des Verses zur Berücksichtigung kommen, von Interesse, sondern die unbetonten Silben, welche einer schwankenden Behandlung zugänglich sind, d. h. entweder vollgemessen oder verschleift oder auch ganz ausgestossen werden können. Dies ist bei den beiden Hauptgruppen unbetonter Silben, die hier in Betracht kommen, den Flexionssilben und den Ableitungssilben, in verschiedenem Grade der Fall. Beide Arten sind von besonderem Interesse in ihrem Verhältnisse zur altenglischen rhythmischen Verwendung und Aussprache.

Die Flexionsendungen, welche schon in altenglischer Zeit (vgl. I, § 191) im Verhältniss zur angelsächsischen an Zahl und Volltönigkeit bedeutend eingebüsst hatten, erscheinen im Beginn und Verlauf der neuenglischen Zeit noch viel mehr reduciert. Die Infinitivendung *-en*, die gleiche Pluralendung des Präsens und Präteritums der Verba, die Endung der Präpositionen auf *-en*, die adverbiale Endung *-es* sind so gut wie ganz verloren gegangen oder auf ein stummes End-*e* reduciert worden. Dieser für den altenglischen Rhythmus so ungemein wichtige Flexionsüberrest selber ist entweder ganz beseitigt oder, wo er in der Schrift

erhalten geblieben ist, doch in der Aussprache — mit einigen wenigen in der ersten neuenglischen Zeit vorkommenden Ausnahmen — völlig verstummt, und in den übrigen erhalten gebliebenen Resten älterer Flexion ist der Lautwerth derselben bedeutend abgeschwächt worden.

Nur die Partic.-Präs.-Endung *-ing* und die Comparationsendungen *-er*, *-est* haben ihren alten, stets als Silbe geltenden, vollen Lautgehalt und Klang bewahrt und kommen daher hier weniger in Betracht.

Die übrigen Flexionsendungen sind dadurch, dass das ihnen allen eigenthümliche, bereits in altenglischer Zeit tonlose, schon damals gelegentlicher Verschleifung und sogar Synkopierung unterworfene *e* in jetziger Zeit vollständig verstummt ist, mit dem Worte lautlich verschmolzen und haben also den Werth einer Silbe eingebüsst, mit Ausnahme solcher Fälle, in denen die Natur des Stamm- oder des Wortauslauts die Verschmelzung unmöglich machte, nämlich bei den Endungen *-es* (*-eth*), *-est* nach auslautendem Zischlaut (*hous -es*), nach Dentalen vor *-ed* (*ended*, *bolted*), nach *v*, *s*, *t*, *d*, *k* vor *-en* (*driven*, *risen*, *written*, *hidden*, *broken*), welche daher stets als eine Silbe gelten und somit hier nicht weiter zu berücksichtigen sind.

Nun ist aber zu bemerken, dass das völlige Verstummen des *e* in den erhalten gebliebenen Flexionsendungen, also in der Endung *-es*, *'s* des Gen. Sing. und des ganzen Plural, in der Superlativendung *-est*, in der Verbalendung der zweiten Pers. Sing. *-est* und der dritten Pers. Sg. *-eth* oder *-es*, in der Imperf.- und Part. Perf.-Endung *-ed*, in der ersten Epoche der neuenglischen Sprachperiode doch nicht so ausschliesslich eintritt, als in der späteren, namentlich in der neuesten Zeit, und dass es überhaupt in poetischer Sprache nicht so regelmässig zu beobachten ist, als in der prosaischen, weil jene tonlosen, als Senkung verwendbaren Silben den Dichtern eine Erleichterung für die rhythmische Behandlung der Sprache gewährten, deren die Prosaiker nicht bedurften. Nur in besonders feierlicher Redeweise, wie z. B. in der Kanzelsprache, gestattet sich auch die heutige Prosa noch häufig die alterthümliche Vollmessung der

Flexionsendungen in Fällen, wo dieselben in gewöhnlicher Rede schon mit dem Worte verschmolzen sind.

Von dieser an den altenglischen Brauch erinnernden und von derselben überkommenen metrischen Behandlung der Flexionssilben von Seiten der neuenglischen Dichter, zumal der ältesten, muss zunächst hier die Rede sein. Natürlich braucht für gewöhnlich nur auf solche Fälle aufmerksam gemacht zu werden, in denen Vollmessung zu constatieren ist, wogegen der allgemeine neuenglische Brauch in der Regel keines besonderen Hinweises bedarf.

Da die Behandlung des *e* hinsichtlich der Vollmessung oder Ausstossung desselben nicht in allen Fällen die gleiche ist, so wird es zweckmässig sein, die einzelnen Flexionsendungen gesondert zu betrachten, wie es schon in Bd. I, § 191 geschehen ist.

§ 30. Die Endung des Gen. Sg. ist — wenn für diesen Casus nicht die Umschreibung mit *of* eintritt — gewöhnlich *'s*, und selbst in Fällen, wo diese Endung noch in der volleren Form *-es* auftritt, ist das in der Schrift erhalten gebliebene *e* in der Aussprache meistens doch verstummt, wie dies der Rhythmus darthut. Also die gewöhnliche Form bei Surrey wird veranschaulicht durch Beispiele wie: *the dáy's unrést* 2, *the óther's heárt* 6, *For mý Lord's guílt* 12, *in wínter's breáth* 17; bei Wyatt: *lúst's négligénce* 1, *the heárt's unrést* 17, 3. Tottels *Misc.* hat hier die vollen Formen *lustes, heartes,* wo also das *e* in der Aussprache verstummt, wie dies in gewöhnlicher Rede wohl stets der Fall war. Trotzdem gestatten sich beide Dichter in einigen Fällen aus rhythmischen Rücksichten auch die Vollmessung des genetivischen *e*: *With Kinges child* Sur. 13, (*king's* 19), *The nightes cár* 15; *this wórldes bliss* 36; *the wórldes ear* Wyatt 208, Nott 109; *my heártes cúre* 27, N 149; daher ist auch zu lesen, obwohl in den Ausgaben das *e* durch ein Apostroph ersetzt ist:

Slipper in slíding, as ís an eél[e]s taíl; Sur. 14.
His heárt[e]s bóttom fór a sigh he soúght; Wyatt 211.

Im ersteren Falle hat offenbar die epische Cäsur des Verses die Herausgeber oder Drucker zur Beseitigung des *e* verführt.

Bei vocalischem Auslaut des Wortes wird das *e* noch leichter vollgemessen verwendet: *Satúrnes daughter* Sur. 151; *and Thébes tówn* 166; *the cáves moúth* Wyatt 218; *Sometíme to líve in lóve's blíss* 119, N. 231; *And lóve's pángs* 113; (dagegen: *By lóve's deceítful úse* 117). Ein anschauliches Beispiel für das Schicksal dieses *e* gewährt der Vers aus Wyatt in Tottels *Miscellany* p. 94:

And ín the sáme the dáyes eýe, the súnne, therín her stýckes,

wo die späteren Editoren, derjenige der *Aldine Ed.* (162) und Nott, (62) *the daý his eýe* lesen.

Spätere Dichter lassen diese Vollmessungen nur selten zu. Bei dem archaisierenden Spenser kommen sie noch bisweilen vor:

Or who shall not great Nightès children scorne. I, V, 23.
That like would not for all this worldès wealth. I, IX, 31.

Im Gorboduc finden sie sich nach Wagner[1] ausser hinter Zischlauten nur in zwei Fällen:

Ne feare of angrie goddes, ne lawes kinde, 140, 17.
These dukes power can hardly well appease. 163, 24.

In den Stücken *Tancred and Gismund* und *The Misfortunes of Arthur* kommen sie nur noch nach Zischlauten vor (Wagner, Part. II).

Einige Beispiele dieser Art finden sich noch bei Ben Jonson,[2] so in den Versen:

A'nd on sweét Saint A'nne's night I, 873.
Round about the brides-stake Underwood II, 278.

Doch wird diese Art Vollmessung ebenso wie die folgende auch noch bei späteren, namentlich bei archaisierenden Dichtern anzutreffen sein.

§ 31. Aehnlich wie das *'s* oder *-es* des Gen. Sg. verhält sich die gleiche Pluralendung. In der Aussprache wird auch hier meistens das *e* synkopiert. Die gewöhnliche Aussprache also liegt vor in Beispielen wie: *My fresh*

---

[1] *The English dramatic blankverse before Marlowe,* Part. I. Osterode 1881, Part. II 1882 (Programm).

[2] Metrische Untersuchungen zu Ben Jonson. Dissertation von Wilhelm Wilke. Halle a. S. 1884. p. 7.

green years Sur. 2; *Strange kinds of death* ib.; *The trávails óf* ib.; *and sécret snáres of lóve* 8; *with sleéves tied ón the hélm* 19; ferner in *gróves* 20; *váles* 20; *strókes* 25 etc.; also bei vocalischem wie bei consonantischem Auslaute des Wortes; so auch in Wyatts Dichtungen in Tottels *Miscellany: winges* 74, 9; *thoughtes* 74, 15; *floodes, hilles* 74, 22; *eares* 77, 3 etc. In einzelnen Fällen findet sich aber auch diese Endung bei beiden Dichtern vollgemessen im Rhythmus verwendet:

A heárt well staý'd, in óverthwártès deép. Sur. 57.
Like to th'ádder with vénemous hérbès féd, Sur. 151.
The heát doth straight forsáke the límbès cóld, Wyatt 205; N. 105.
He hónoureth ás a thing of thingès bést. 204.
I knów nōthīng to eáse my painès meét N. 124.
And with my teárs t'assaý to chárge mine eýès twain, 157.

Solche Fälle von vollgemessenem pluralischem *e* lassen es gerechtfertigt erscheinen, dasselbe auch herzustellen in Versen wie:

Ne by cóward dreád, in shúnning stórm[è]s dárk, Sur. 57.
Some dó presént to my weéping eýès, ló! Wyatt 209.

Die Pluralendung *-en* liegt vor in dem statt des gewöhnlicheren *eyes* von beiden Dichtern öfters gebrauchten *eyen*, welches aber stets einsilbig von ihnen verwendet wird, so im Reim bei Surrey: *eyen : mine* 14; ferner 4, 5, 120, 128 etc.; Wyatt: 8, 17, 101 etc.

Bei den späteren Dichtern werden auch diese Vollmessungen immer seltener. Anzutreffen sind sie noch bei Spenser, z. B.:

Of Aspès sting herselfe did stoutly kill; I, V, 50.

Im *Gorboduc* ist sie nach Wagner (a. a. O.) nur auf die selbstverständlichen Fälle mit vorhergehendem Zischlaut beschränkt, wie in *princes, corpses* etc., ebenso in den Dramen *Tancred and Gismund* und *The Misfortunes of Arthur.* Doch kann im Gorboduc S. 159 in dem Verse:

Our wives, children, kindred, ourselves and all

Vollmessung der Endung in *wives* angenommen werden, obwohl hier auch die Länge des Wortes nebst dem noth-

wendigen Stimmabsatz zum folgenden die fehlende Senkung ersetzen kann. Auch bei Marlowe[1] kommt jene Erscheinung noch vereinzelt vor; so in dem Verse:

Injurious villains, thievès, runagates! Tamb. I, 70, 19,

wo aber gleichfalls die vorherige Auffassung möglich ist; desgleichen bei Ben Jonson[2] I, 42 *wivès*; I, 950 *wolvès*. Sicherer ist die Vollmessung bei ihm in dém Verse:

Bé your eýès yét moone-proófe, I, 979.

Beide Endungen, sowohl die Gen. Sg., als die Pluralendung *-es*, dürften, wie gesagt, auch noch bei späteren Dichtern vollgemessen anzutreffen sein, obwohl uns keine derartigen Beispiele aufgefallen sind.

§ 32. Betreffs der Superlativendung *-est* ist zu bemerken, dass dieselbe auch bei den frühesten neuenglischen Dichtern, wie es noch heutigen Tages die Regel ist, fast nur tönend und daher meistens vollgemessen vorkommt:

In longest night, or in the shortest day; Sur. 16
The greatest comfort that I can pretend, Wyatt 225;

so *clearest* Sur. 16; *truest* 27; *chiefest* 32 etc.; *widest* Wyatt 161; *nearest* 192 etc. Natürlich ist auch die Comparativ-Endung *-er* wegen des silbenbildenden Auslautes stets tönend, sogar in Verschleifungen wie:

Serving a worthier wight than she. Sur. 22.
The nigher my comfort is to me, ib. 37.

Doch aber ist zu bemerken, dass das *e* des Superlativs bisweilen ganz synkopiert wird:

The géntlest ánd the meék(e)st of mind, Sur. 77.
To bring that lów'st that was móst alóft;
And to fall highest, yet to light soft; Wyatt 107.

Bei Shakspere sind zahlreiche Beispiele anzutreffen:

Two of the sweet'st companions in the world. Cymb. V, 5, 349.
Which gives the stern'st good-night; Macb. II, 2, 4.
At your kind'st leisure, ib. II, 1, 24 etc. (vgl. Abbott § 473).

Daselbst wird aueh aus Pope, Imit. Hor. Epist. I, 60 noch ein Beispiel citiert: *the arrant'st puppy*.

[1] cf. J. Schipper: De versu Marlovii. Bonnae 1867, p. 13.
[2] Wilke a. a. O. p. 7.

Eine grosse Zahl von Beispielen aus den Dramen Ben Jonsons hat Wilke[1] beigebracht, der beobachtet hat, dass bei Proparoxytonis der Vocal meistens ausgestossen wird:

It is the saf'st ambition. Noble Terentius, I, 415.
This is the perfect'st love, lives after death Dev. Ass. I, 291, I, 922, 941.
The gallant'st company and the best games. Yes, Sir, ib. I, 671.

Ferner *fervent'st* I, 896; *errant'st* I, 807; *valiant'st* I, 787; *fortunat'st* I, 645; *blessed'st* Underwood II, 230; *wretched'st, handsom'st* Tale of a Tub II, 93; *The hartiest strife* I, 286 etc.

Vollgemessene Formen kommen bei Proparoxytonis seltener vor, wie z. B. in:

Which was the wittiest? merriest? wantonnést? I, 367.

Auch bei neueren Dichtern begegnet diese Vollmessung:

You catch a sight of nature, earliést Eliz. Barr. Browning vol. V, S. 35.

§ 33. Während für die bisher betrachteten Substantiv- und Adjectivendungen (ausser bei der zuletzt erwähnten) die metrische Vollmessung als eine im Ganzen selten vorkommende Erscheinung auftrat, nimmt dieselbe entschieden zu bei den Verbalendungen, und zwar, wie es scheint, in fortschreitender Proportion nach der hier beobachteten Ordnung:

Die Endung *-est* der 2. Pers. Sg. Praes. und Imperf. kommt in der Mehrzahl der Fälle wohl in synkopierter Form im Metrum vor, auch wenn das *e* in der Schrift noch vorhanden ist: *Now knówest thou áll* Sur. 27, 78, 172; *Thou fárest as fruit* 14; *Think'st thou that others* 76; *saw'st* 62; *could'st* 63; *mad'st* 110; *did'st* 111; *feign'st* 134; *seest* 137; *thought'st* 139; *dwell'st* 149 etc.; *Thou makest but gaim on earnest pain*; Wyatt 30; *knowest* 216, N. 119; *seekest* 227; *broughtest* 5; *seest* 217 etc. Andererseits finden sich vollgemessene Formen nicht selten, zunächst bei Surrey: *Trácing whose stéps thou sáwèst Kélsal bláze,* 63; *What frámèst thoú? or ón what hópe thy tíme* 158; *Coúldèst thou*

[1] a. a. O. S. 10.

hópe? 159; *seékèst* 160; *Shunnèst thou me?* 160; *But thoú delightèst nót in nó such glóse* Wyatt 220, N. 125; *remaínèst* 225; *gívèst* 61; *speákèst* 188.

Beispiele aus andern Dichtern:

Moughtèst thou not have reached a mortal wound; Gorb. 148.
This bloody cup thou holdèst in thy hand. Tancr. 216, 24.

próvèst ib. 223, 19; *enjoínèst* ib. 230, 7.

Thou plantest scandal and displacest laud: Shaksp. Lucr. 887.
And lookest to command the prince and realm. H. 6, I, 1, 38.

Ausserdem kommt die vollgemessene Form in diesem Drama nach Hertzberg (Jahrbuch der deutschen Shakspere-Gesellschaft, Bd. XIII, S. 248 ff.) nur noch einmal vor, nämlich:

Laughèst thou, wretch? thy mirth shall turn to moan. II, 3, 44.

In dem zweiten von ihm noch citierten Fall III, 1, 1:

Comest thou with deep premeditated lines,

ist das *e* zwar in der Schreibung erhalten, verstummt aber in der Aussprache, wie dies in der Regel geschieht, so z. B. stets nach Hertzbergs Angabe im *Titus Andronicus.*

Auch im ersten Theil von *King Henry IV* und in *King Henry VIII.* hat er keine Vollmessung dieser Endung angetroffen.

Aus Ben Jonsons Werken hat Wilke nur einen von ihm nicht einmal anerkannten Fall in dem folgenden, doch aber mit Vollmessung dieser Endung zu scandierenden Verse beigebracht:

What pówer art thoú that thús infórmèst mé? I, 902.

Mit Beginn des 17. Jahrhunderts wird die vollgemessene Verwendung dieser Endung, die in prosaischer Rede vermuthlich um diese Zeit verstummt war, sehr selten.

Gleichwohl ist sie doch noch bei den neueren und neuesten Dichtern gelegentlich als Senkung im Verse anzutreffen, wie folgende Beispiele zeigen:

The faint pang stealèst unperceived away; Bowles, Chamb. Enc. II, 303.
With thee, my friend! my father! Thinkèst thou, Southey vol. I, S. 312, v 222 und 216.

See her, Count Julian, if thou lovèst God, Landor, Count Julian I, 1, v. 1.
But God alone sees thee. — What hopèst thou? ib. I, 2.
Such as thou standèst, — pale in the drear light Eliz. Barr. Browning I, 4.
With these thou seèst — if indeed I go Tennyson, Morte D'Arthur (S. 80).
Wan Sculptor, weepèst thou, to take the cast ib. Early Sonnets 9 (S. 27).
Whither thou goèst, I will bear thy care. Arnold, Light of Asia, S. 126.

§ 34. Die Endung der 3. Pers. Sg. Präs. hat zwei, resp. drei Formen, nämlich *s* oder *es* und *eth*, welche bei den älteren neuenglischen Dichtern noch ziemlich gleichberechtigt nebeneinander vorkommen, während in späterer Zeit die erstere bekanntlich die fast ausschliesslich gebräuchliche geworden ist. Doch auch für jene erste Epoche ist schon zu bemerken, dass die Form auf *eth* gewöhnlich zur Anwendung kommt, wenn Vollmessung der Silbe vom Dichter beabsichtigt war, diejenigen auf *es* und *s* dagegen bei synkopierter, resp. verschleifter Aussprache. Ganz strenge werden freilich die Dichter wohl ebenso wenig diese Formen auseinander gehalten haben, wie die gleichzeitigen oder späteren Drucker. Trotz einzelner Vermengungen aber, wie sie auch in den Ausgaben Surreys und Wyatts vorkommen (vgl. die folgenden Beispiele), ist die Regel klar erkennbar.

Das Verklingen des *e* ist wohl das Gewöhnlichere: *begins, recovers* Surrey 1; *seems* 2; *springs* 4; *withdraws* 6; *learns* Wyatt 1; *comforts* 4; *holds, lets* 9 etc.; so auch bei voller Endung: *shakes : wakes* Surrey 7; *Gives me a páng* 15; *the blood forsákes the fáce* 20; *he hides him straight* Wyatt 155; *And cómes as fast* 155 etc. und auch bei der Schreibung mit *eth: that séeth the heávens* Sur. 2, 38; *He caúseth the óne to ráge* 6; *draweth* 22; *knoweth* 27 etc. *On him that lóveth not mé* Wyatt 57; *Feeleth nót such pleásant daýs* 94; *It dríveth me still behínd* 139; *dráweth* 144; *leáveth* 144 etc. Für gewöhnlich aber ist mit dieser Schreibung Vollmessung der Silbe verbunden, selbstverständlich in solchen Fällen, wo sie schon durch den Stammauslaut des Wortes bedingt

ist, wie in *reduceth* Surrey 2; *increaseth* 2, doch auch bei andern Wörtern:

In seéming sláck that knittèth éver móst: ib. 2.
But áll too láte Love leárnèth mé 5.
But óft the wórds come fórth awrý of hím that lóvèth wéll. 7.
Lóve, that livèth and reignèth in my thoúght, 12.
And hence from me she dwellèth not a mile. Wyatt 187.
In cold and storm, she lièth warm and dry ib. 187;

so noch *convértèth* Sur. 12; *drívèth* 17; *revívèth* 20; *bríngèth* 30; *begínnèth* 30 etc.; *góèth* Wyatt 195; *fallèth* 154; *beárèth* 162; *crìèth* 211. etc. Beide Behandlungen werden ganz nach Belieben und Bequemlichkeit von beiden Dichtern gebraucht, oft in ein und demselben Verse z. B.:

There liveth no life that dráwèth breáth; Wyatt 80.

Wie hier in *liveth* trotz der Schreibung *eth* das *e* verstummt, so wird diese Endung andererseits auch bisweilen schon, obwohl sie im Rhythmus berücksichtigt wird, mit *es* geschrieben, z. B.:

The shipmàn fórces nót the gúlf; Sur. 72.

Ziemlich zahlreiche Vollmessungen dieser Endung kommen noch im vor-Marlowe'schen *blankverse* vor (s. Schröer, Wagner a. a. O.). Auch bei Marlowe und seinen Zeitgenossen ist dieselbe oftmals anzutreffen; bei Shakspere in seinen Jugenddramen öfter, als in den Stücken aus seiner letzten Lebenszeit, wo dieser Brauch fast ganz aufhört.[1]

Beispiele:

That this huge stage presenteth nought but shows Sonn. 15, 3.
Remaineth nought, but to inter our brethren, Tit. I, 1, 146.
Now climbeth Tamora Olympus' top, ib. II, 1, 1.

Ausserdem finden sich in *Titus* unter den 110 Fällen, in denen nach Hertzberg diese Verbalendung in dem Stücke vorkommt, nur noch fünf andere Vollmessungen, nämlich: *comèth* I, 1, 74; *glidèth* II, 1, 85; *offendèth* III, 1, 46; *disdainèth* III, 1, 71; *playèth* IV, 1, 99; also etwas über 6%. Im ersten Theil von *King Henry VI.* kommen nach seiner Angabe unter 152 Fällen 24 vollgemessene Endungen vor,

[1] Vgl. Hertzberg im Shaksp.-Jahrbuch, XIII, p. 255—7.

also reichlich 15½%. In *King Henry VIII.* dagegen fehlen vollgemessene Formen gänzlich.

Auch bei Ben Jonson kommen sie so gut wie gar nicht mehr vor (S. Wilke a. a. O. p. 6), recht häufig dagegen bei seinem schottischen Gastfreunde Drummond von Hawthornden, wofür namentlich die klingenden Reime, die mit stumpfen wechseln, in *Poems*, *Part* I, *Song* XIV (*Poets* IV, S. 333) zu vergleichen sind.

Auch neuere englische Dichter bedienen sich gelegentlich noch der vollgemessenen Endung, um eine Senkung des Verses auszufüllen, oder selbst, um einen Reim zu gewinnen:

The palm-tree wavèth high, Gilfillan, Chamb. Enc. II, 440.
O thou, whose mighty palace-roof doth hang
From jaggèd trunks, and overshadowéth
Eternal whispers, glooms, the birth, life, death
Of unseen flowers etc. Keats. ib. p. 366.

So reimt auch Tennyson: *illuminéth : death* (*Poems* S. 62b) und ebenso Eliz. Barr.-Browning: *saith : enteréth : death* (*Poems* I, 249). Andere Beispiele:

Upon the wave that stealèth out its life, Willis, S. 177.
And goèth from Epsilon down to Mu. R. Browning, vol. VI, S. 110.
Which meetèth good for good and ill for ill. Arnold, Light of Asia, S. 135.
And mercy comèth to the merciful, ib. S. 137.

§ 35. Eine für die metrische Verwendung nicht minder bequeme Verbalendung ist diejenige des schwachen Imperfectums: *-ed*, indem auch diese nach Belieben vollgemessen behandelt oder synkopiert werden kann. Synkopierung ist im Ganzen aber schon bei Surrey und Wyatt als das Gewöhnlichere anzusehen, in welchem Falle meistens Apostrophierung (*'d*) oder Assimilierung des Lautes an den vorhergehenden eintritt (*t*). Einige Beispiele werden zur Veranschaulichung dieser bekannten Erscheinung genügen:

That wórshipp'd Cúpid sécretlý, Surrey 5.
This creéping fire my cóld limbs só opprést, 13.
If I' esteémed a pése 39.
And whát she said, and hów she smiled, when thát she pitied mé. 55.
He guéssed (I próve) of that the verity. Wyatt 5.
I served thee, not that I should be forsaken; 16.

defied Sur. 10; *sustain'd* 15; *appeas'd* 21; *hied* 24; *stretcht* 26; *turned* 26; *recompens'd* 26; *restor'd* 28; *opprest* Wyatt 107 etc.

In zahlreichen Fällen, und oft bei denselben Wörtern, die kurz vorher oder nachher mit synkopiertem *e* verwendet werden, tritt aber auch Vollmessung ein:

I lóokèd báck to méte the pláce Sur. 4.
And noúrishéd his sacred flame, 5.
And whén he clóthèd fáir the eárth aboút with greén, 9.
I túrnèd hóme forthwith, and might perceive it wéll, 11.
I néver próvèd nóne. Wyatt 39.

To súdden hópe revívèd I'; 31; *áskèd* Sur. 11; *leárnèd* 25; *shríekèd* 26; *joýèd* 26; *belóngèd* 28; *surprísèd* 32; *seémèd, pleásèd* 47; *bówèd* 48; *devoúrèd* 49; *lúrkèd* 59; *hópèd* 87; *returnèd* 117; *yellèd* 154 etc.; *stírrèd* Wyatt 152 etc.

Surrey bedient sich dieser Lautung, wie es scheint, viel häufiger, als Wyatt, während dieser die Endung *-eth* der dritten Pers. Sg. Prs. bevorzugt.

Einen häufigen Gebrauch macht der archaisierende Spenser von dieser Freiheit. Im ersten Gesange des ersten Buches der *Faery Queene* kommen folgende Fälle in den 55 Strophen vor: *seemèd* 4, 47, 48; *lookèd* 14; *defilèd* 20; *annoyèd, chokèd, pourèd, encombrèd* 22; *gushèd* 24; *gathrèd, flockèd, suckèd* 25; *passèd* 28; *prayèd* 29; *askèd* 30; *wellèd* 34; *cursèd* 37; *forcèd, mumblèd* 42; *threatnèd* 43; *schoolèd* 46.

Dasselbe gilt auch noch für die späteren Nachahmer Spensers, z. B.: *he passèd* West, (*Poets* IX, 484), *she honouréd : sted* (ib. 485).

Auch bei den vor-Shakspere'schen Dramatikern ist die Verwendung dieser Endung als Senkung des Verses oftmals anzutreffen, wenn auch die synkopierte Form die gewöhnliche ist. So kommen im *Gorboduc* nach M. Wagner (a. a. O. p. 10) zehn vollgemessene Perfectformen [1] vor (das von ihm angeführte elfte Beispiel *divided* 138, 17 kommt als selbstverständlich nicht mit in Betracht), in *Tancred and Gismund*

[1] Davon die meisten in den beiden letzten, angeblich von Sackville herrührenden Acten, wie schon Mommsen in seiner Ausgabe von Romeo und Julia, Oldenburg, 1859, S. 99, Anm. 11, beobachtet hat.

31, in *The Misfortunes of Arthur* 12 nach Abzug der selbstverständlichen Fälle.

Bei Marlowe sind Vollmessungen der Perfectendung *-ed* nicht häufig, kommen aber doch vor, zumal bei klingend auslautenden Stämmen, die dann zwei Hebungen und eine Senkung gewähren:

Whose fortunes never masteréd her grief, Tamb. I, 109.
That never seaman yet discoveréd. Tamb. II, 125.

Bei Shakspere kommt die Vollmessung dieser Endung in den Jugenddramen viel häufiger vor, als in denjenigen seiner letzten Periode. So finden sich gleich im Eingang von *Titus Andronicus* die beiden folgenden Fälle: *chastiséd* I, 1, 32; *circumscribèd* I, 1, 68. Im Ganzen begegnet Vollmessung nach Mommsen a. a. O. S. 99, Anm. 11, hier sechsmal, in H 6 A zehnmal, in H 6 B, R 3 und *Gent.* je viermal. In H 8 dagegen kommen nach Hertzberg (a. a. O.) gar keine vollgemessenen Perfectformen mehr vor.

Oefters ist diese Erscheinung bei Drummond von Hawthornden anzutreffen, so *Poems, Part* II, *Song* XVIII (*Poets* IV, 646 a): *kissèd, slackèd*; vgl. namentlich auch die klingenden Reime in *Poems, Part* I, *Song* XIV (ib. S. 633—5).

Auch bei neueren Dichtern ist diese Licenz noch zu finden, z. B.:

He felt a solemn awe and dread,
As he the chapel entered. Shelley, *Poems* III, 253.

ähnlich:

said: she vanished, Keats, Lamia S. 202.
Who with his saving mercies healèd me, Coleridge, The Eolian Harp, S. 210.

§ 36. Noch öfter, als die Imperfectendung auf *-ed*, ist die gleiche Particip-Perfect-Endung, und zwar sowohl vollgemessen, als synkopiert anzutreffen, was durch die häufigere Verwendung dieses Tempus in transitiver und intransitiver Verbindung, sowie durch den verbalen und adjectivischen Gebrauch dieser Verbalform erklärt wird.

Synkopierung und Vollmessung scheint bei den ältesten neuenglischen Dichtern sich so ziemlich das Gleichgewicht

zu halten. Bei der ersteren treten apostrophierte und assimilierte Formen auch hier häufiger auf, als ausgeschriebene, wie z. B.: *anchor'd* Sur. 3; *venom'd* 3; *call'd* 6; *offer'd* 6; *transgrest* 11; *imprest* 13; *heap'd* 16; *miss'd* 19; *fulfill'd* 25; *hast lóved so lóng* 35; *that prómised wás to thee* 35; *in stórms appálled with dreád* 63; *They háve resérved for mé* 139; *fixt* Wyatt 161; *the wáter'd eýen* 17; *mind : assign'd* 17; *Assúred by cráft* 17; *Assúred I doúbt* 37 etc.

Vollmessungen liegen vor in: *For his assúrèd truth* Sur. 50; Wyatt 4; *The párchèd greén restórèd is with sháde*; Sur. 1; *the treés despoilèd cleán* 1; *with new repaírèd scále* 4; *That hé aggríevèd wás right sóre,* 11; *tháwèd* 12; *dissólvèd* 13; *distúrbèd* 15; *ármèd* Wyatt 4; *unfeígnèd* 6; *chárgèd* 10; *fórcèd* 10; *dróunèd* 10; *thánkèd* 119; *récompénsèd* 133; *desérvèd* 97; *cháncèd* 84; *inflámèd* 156; *noúrishéd* 40; *abúsèd* 117; *stroýèd* 187; *témperéd* 150 etc.

Auch diese Freiheit findet sich natürlich sehr oft bei Spenser. Im ersten Gesange der *Faery Queene* kommen folgende Fälle vor: *wearièd* 6; *entrèd* 7; *doublèd, wrethèd* 18; *cursèd, deformèd* 22; *scattrèd* 25; *agèd* 29, 33; *advisèd* 33; *arrivèd* 35; *damnèd* 38; *spersèd* 39; *lockèd* 40; *drownèd* 40, 53; *wallèd* 41; *beguilèd* 45, 54; *feignèd* 46, 50; *bathèd* 47; *misformèd* 55.

Aus diesen Beispielen geht hervor, dass auch hier, wie für die vor-Shakspere'schen Dramatiker und für Shakspere selbst, die Regel gilt, dass die mit Hilfsverben verbundenen, also rein verbal gebrauchten schwachen Particip-Perfect-Endungen in der Regel synkopiert werden, dass sie aber in adjectivischer Verwendung fast durchgängig oder wenigstens viel häufiger vollgemessen verwendet werden.[1] Nach Wagner kommen im *Gorboduc* unter 120 verbalen Particip-Perfect-Formen nur 39 Vollmessungen vor, die sich aber wegen der vielen selbstverständlichen Vollmessungen auf etwa die Hälfte reducieren, in *Tancred and Gismund*

[1] Vgl. Shakesperes Romeo und Julia von T. Mommsen S. 99. J. Schipper, De versu Marlovii, p. 11; M. Wagner, The English Dramatic blankverse before Marlowe, I, p. 10.

unter 149 Particip-Perfect-Formen 53 vollgemessene, in *The Misfortunes of Arthur* nur 15 Vollmessungen in 160 Fällen, darunter aber in beiden Stücken viele selbstverständlich tönende Endungen. Andererseits kommen im *Gorboduc* unter 184 adjectivisch gebrauchten Particip-Perfect-Formen nur 34 Synkopierungen vor, in *Tancred and Gismund* unter 143 Fällen 51 Synkopierungen, in *The Misfortunes of Arthur* unter 245 Fällen 135 Synkopierungen und 110 Vollmessungen, so dass hier das Verhältniss so ziemlich das gleiche sein dürfte.

Für Marlowes Sprachgebrauch hat aber jene Regel wieder volle Gültigkeit, desgleichen für Shakspere, zum wenigsten betreffs seiner Jugenddramen.

Zahlreiche Vollmessungen dieser Endung begegnen u. a. bei Webster, meist in adjectivischem Gebrauch.

Bei Ben Jonson sind Vollmessungen anscheinend schon selten anzutreffen.

Wilke erwähnt nichts darüber, so wenig wie über die entsprechende Perfect-Endung. Indess kommen vollgemessene Particip-Perfect-Endungen vereinzelt bei ihm vor, so z. B. im *Catiline* (ed. Cunningham, vol. II):

To seem more huge; whilst to his stainèd thighs p. 83.
The ruggèd Charon fainted. ib.
Tongues in the senate bribèd be, p. 89.

Häufig sind auch diese Vollmessungen bei Drummond von Hawthornden, wofür namentlich die klingenden Reime in *Poems, Part* I, *Song* XIV (*Poets* IV, 633) zu vergleichen sind.

Auch bei den Dichtern des neunzehnten Jahrhunderts sind solche Vollmessungen noch öfters anzutreffen, so: *where wé've invólvèd óthers*, Burns, Remorse, v. 11 (S. 159), *the charmèd God began* Keats, Lamia, (S. 185), *Of all her mildermoonèd body's grace* ib. S. 186, *The ruggèd founts* ib. S. 187, *From overstrainèd might* ib. S. 244; *For my firmbasèd footstool* ib. S. 251 etc. und so bei vielen anderen neueren Dichtern.

§ 37. Aehnlich verhält es sich mit der Particip-Perfect-Endung *-en* der starken Verba. Doch ist Synkope oder

Verschleifung des *e* hier seltener zu beobachten, als Vollmessung, welche durch das auslautende *n* befördert wird, während Zusammenziehung der Endung mit dem Stamm nur bei vocalischem oder halbvocalischem Auslaut desselben mühelos stattfinden kann, z. B. in Wörtern wie: *grown* Sur. 13, 17; *known* 45, 66; *overblown* 66; *swoln* 8, 59; *befállen* 26; *drawn* Wyatt 160; in anderen Fällen tritt Ausstossung des stammauslautenden Consonanten sein, um auf diese Weise den vocalischen Auslaut herzustellen und die Contraction zu ermöglichen, z. B. in *ta'en* Sur. 44, Wyatt 129, oder Verschleifung der Endung, z. B. in *thy pówer hath given a pláce* Sur. 108; *is beáten with wínd and stórm* 157; *And gráven with díamónds* Wyatt 19; *written* 19; *given* 53 etc.

Vollmessung ist aber das Gewöhnlichere: *The frózèn heárt* Sur. 1, 13; *that I' had góttèn oút* 10; *tákèn : shákèn* 14; *whose híddèn virtues* 18; *Then ás the strícken déar* 54; *of bróken wáves* 120; *unwróken díe* 140; *tákèn* Wyatt 99, 206; *chósèn* 111; *híddèn* 176, 220; *forgóttèn* 153 etc.

Auch bei späteren, allerdings meist archaisierenden Dichtern kommen noch gelegentlich vollgemessene Particip-Perfect-Formen vor, z. B. *till he comèn hath* West (*Poets* IX, 484).

§ 38. Noch ist hinzuweisen auf einzelne, zu Beginn der neuenglischen Epoche bereits aus der gewöhnlichen Schriftsprache verschwundene, archaistische Flexions-Endungen, welche entweder in synkopierter Form im Reim wegen des auslautenden Consonanten, oder dem Rhythmus zu Liebe, um eine Senkung zu gewinnen, in vollgemessener Verwendung auftraten, besonders bei absichtlich in archaistischem Stil schreibenden Dichtern, wie z. B. bei Spenser, jedoch auch bei andern.

Zunächst ist die Infinitiv-Endung auf *-en* als solche zu erwähnen, so z. B. in *in vain : sayen* Sur. 31; *his flocke to vewèn wide* Spens. F. Q. I, I, 23; *to taken counsell* ib. II, X, 37; *to killen bad* Shaksp. Per. II, Gower 20.

Noch häufiger tritt die alte verbale Plural-Endung *-en* in gleicher Verwendung auf: *Break fórth and mé dischargen*

cleán Sur. 30; *trompets sownden wide* Spens. F. Q. II, IX, 16; *fen : lifeden* ib. II, X, 7; *all húrtlen fórth* ib. I, IV, 16 etc.; *All perishen of man, of pelf. Ne aught escapen but himself*; Shaksp. Per. II, Gower 36; *and waxen in their mirth* ib. M. N. Dr. II, I, 56.

Auch das alte präpositionale *-en* spielt eine ähnliche Rolle: *withouten dread* Sur. 95; *withouten doing grief* Wyatt 2; *withouten end* Spens. F. Q. II, IX, 58.

Ferner wird das adverbiale, ursprünglich genetivische *-es* bisweilen ähnlich verwendet, so bei Spenser: *biddes : riddes : amiddes* F. Q. I, I, 36; *For certès, these are people of the island*; Shaksp. Tempest III, 3, 30. So auch noch bei Eliz. Barr-Browning: *I wail, I wail! — And certès, that is true*; vol. I, S. 55. Gewöhnlich aber werden derartige Wörter in contrahierter Messung gebraucht, so: *The which unwáres did woúnd* Sur. 17; *Yet whiles the Faith did faint* Sur. 102; *And thém unwáres besídes the Séverne díd enclóse.* Spens. F. Q. II, X, 54; *One certes that promises no element* Shaksp. H 8 I, I, 48.

Von besonderem Interesse ist endlich noch eine andere archaistische Endung, welche in der altenglischen Rhythmik eine sehr wichtige Rolle spielte, nämlich das *-e*. Diese Endung kommt nämlich bei den frühesten neuenglischen Schriftstellern, Dichtern wie Prosaikern, zumal in den ältesten Drucken, wie z. B. in Tottels *Miscellany*, ziemlich oft auch in solchen Fällen vor, wo dasselbe in der modernen Sprache ganz beseitigt ist. Die metrische Verwendung dieser Endung zeigt aber doch, dass dieselbe in der Regel nur eine Reminiscenz an die alte Schreibung war, in der Aussprache dagegen meist immer unberücksichtigt blieb, wie dies durch folgende Beispiele aus Tottels *Miscellany* veranschaulicht werden möge:

And I' eche foóte and hánd had séne 77.
Alás! I feáre and párlly féle 74.

In einigen Fällen ist aber auch noch bei den ersten neuenglischen Dichtern die Verwendung dieser alten, tonlosen, für gewöhnlich bereits verstummten Endung zur

Ausfüllung einer Senkung des Verses zu constatieren, so z. B.:

The sôtè seáson, that búd and bloóm forth brings, Sur. 3.
That the Greéks broúght to Troýè tówn, 21.
Of our mishaps, and Troyè's last decay; 112, 113, 114, 116, 124 etc.

Dagegen *Troy* im Versende 112, 117 und im Rhythmus, wenn es dem Dichter so passte, wie z. B.: *of Troy is come* 125, worauf zwei Verse weiter: *and Troýè wás sometime.*

Eine derartige Verwendung des End-*e*, wie Surrey sie sich in diesen Fällen gestattet, berechtigt dazu, auch in andern Fällen ein ähnliches Umgehen metrischer Schwierigkeiten bei ihm vorauszusetzen, ganz analog der früher betrachteten Endung -*es* des Gen. Sg. und des Plurals. So wird zu lesen sein:

The swift[e] swállow pursúeth the fliès smále; 4.
By thé divinè science óf Minérva: 113.
Hersélf, in shádow óf the clósè night. 138.

In allen drei Fällen ist Länge des Vocals und die Nothwendigkeit eines Stimmabsatzes zwischen den beiden Wörtern zu bemerken, welche allein schon ausreichen, eine Senkung zu ersetzen und so ganz naturgemäss für ein dazwischen tretendes tonloses -*e* Raum gewähren. So könnte noch in verschiedenen Fällen bei den frühesten neuenglischen Dichtern, wo Fehlen einer Senkung zu constatieren ist, auch ein Ersatz derselben durch ein derartiges, an den alten metrischen Brauch erinnerndes, noch immer nicht ganz in Vergessenheit gerathenes, tonloses -*e* angenommen werden, wie z. B. in dem Verse:

The old[e] temple dedicate to Ceres Sur. 143.

und in andern der S. 43, 44 aus Surreys und Wyatts Gedichten citierten Verse.

Bei dem letzteren ist das Fehlen einer Senkung, welche Licenz er zu bevorzugen scheint, namentlich oft anzutreffen. In einigen Fällen darf man aber auch bei ihm wohl mit Sicherheit tönendes -*e* zur Ausfüllung der Senkung annehmen, so z. B. in dem Verse:

Against the búlwark óf the fléshè frail: 207,

wo die Lesart bei Nott:

Against the weák búlwärk of thé flesh frail,

mag sie nun eine spätere Emendation des Dichters oder des Herausgebers sein, jedenfalls das ursprüngliche Vorhandensein einer Senkung constatiert. Tönend ist das *-e* wohl auch in den Versen:

But treáted áfter á divérsè fáshion; 7.
Thus hitherto have I' my timè pássed 149.
And eék the sámè right jōyoús. 38,

obwohl hier auch Fehlen einer Senkung angenommen werden könnte. Ein interessantes Beispiel tönender Verwendung des *-e* findet sich bei Drummond von Hawthornden, wo es in dem Reime *repose : enclose*, *Poems*, *Part* I, *Song* XIV, (*Poets* IV, 634) wegen des dort beobachteten Wechsels männlicher und weiblicher Reime klingend sein muss.

Den besten Beweis dafür übrigens, dass die silbenzählende Verwendung des *-e* stets nur als eine seltene, lediglich bei den frühesten Dichtern vorkommende Ausnahme von der Regel angesehen werden kann, liefert der Umstand, dass Spenser, der das End-*e* in seiner archaisierenden Schreibung ausserordentlich oft, und zwar in derselben unetymologischen Verwendung, wie die ältesten Drucker, eintreten lässt, und der sich sonstiger archaistischer Formen zur Ausfüllung von Senkungen im Versrhythmus oft genug bedient, das *-e* zu diesem Zweck, so weit wir beobachtet haben, nie anwendet.

§ 39. Nach den Flexionsendungen ziehen die Ableitungssilben die Aufmerksamkeit auf sich, welche in gleicher Weise wie jene doppelter Behandlung zugänglich sind. Von geringerem Interesse, als die romanischen Ableitungssilben, sind die germanischen, welche theils bereits mit der Stammsilbe verschmolzen sind, also nicht weiter in Betracht kommen, theils so volle Lautung bewahrt haben, dass sie nur als vollständige Silben im Rhythmus verwerthet werden können, wie dies mit den Ableitungssilben *-ing*, *-ness*, *-y*, *-ly*, *-ow* der Fall ist. Nur zum geringen Theil sind sie so beschaffen, dass sie zwiefacher Behandlung zugänglich sind, nämlich als vollgültige Silbe in der Senkung verwerthet zu werden oder Verschleifung er-

leiden zu können, z. B. die Silben auf *-en*, *-er* und *-le* mit vorhergehendem Consonanten. Von diesen wird zusammen mit anderen Erscheinungen in dem die Silbenverschleifung behandelnden Paragraphen die Rede sein.

§ 40. Die in grosser Anzahl auftretenden romanischen Ableitungssilben, von denen für die Silbenmessung nur die mit zwei Vocalen beginnenden Endungen zu erwähnen sind, stehen insofern den vorhin betrachteten germanischen Flexionssilben näher, als bei beiden in den meisten Fällen nur von Vollmessung oder völliger Verschmelzung zweier Silben, seltener von der allerdings verwandten Erscheinung der Silbenverschleifung die Rede sein kann, und insofern die doppelte metrische Behandlung beider Silbengruppen namentlich durch den in die neuenglische Zeit hinein vererbten, altenglischen Brauch, also durch die historische Entwickelung der Sprache, ihre Erklärung findet.

Romanische Wörter, die hier in Betracht kommen, sind diejenigen, deren Endsilben mit *i* (oder *e* oder *u*) nebst folgendem Vocal beginnen, also Wörter mit den Endungen *-iage, -ian, -iant, -iance, -ience, -ient, -ier, -ion, -ious, (-eous, -uous), -ial, (-ual), -ior* etc., welche ähnlich, wie in altenglischer Zeit, so auch häufig von den neuenglischen Dichtern der ersten Zeit, seltener von den späteren, nach Belieben bald als eine, bald als zwei Silben im Verse verwerthet werden. Dass die einsilbige Aussprache dieser Endungen (Synicese) aber die in gewöhnlicher Rede übliche war, geht, abgesehen davon, dass dies bereits für die spätere altenglische Zeit constatiert wurde,[1] deutlich daraus hervor, dass die doppelte Messung viel seltener im Versinnern, als im Versschluss vorkommt, wo sie namentlich zur Erleichterung des Reimes oder bei reimlosen Versen zur Herstellung der letzten Hebung dient.

---

[1] Vgl. I, p. 466; auch ten Brink, Chaucers Sprache und Verskunst, § 268; ferner Abbott, 479, gegen welchen letzteren A. J. Ellis sich mit Unrecht erklärt (Earl. Engl. Pronunc. III, 947, 952), indem er annimmt, dass die zweisilbige Aussprache solcher Endungen bei Shakspere die gewöhnliche gewesen sei und die meisten Verse, in denen sie vorkämen, daher einen alexandrinischen Rhythmus hätten.

Je zahlreicher die auf ein und dieselbe Endung ausgehenden Wörter in der Sprache vorhanden und je gebräuchlicher dieselben sind, desto häufiger findet man diese Endungen daher auch in erster Zeit in zweisilbiger Messung verwendet.

-iage kommt bei Surrey in doppelter Messung vor; einsilbig in:

Thus shall the marriage be. 152, 165.

zweisilbig in:

Whose márriáge I háve so óft disdained? 169,

ebenso 160 und am Ende des Verses: 149, 154.

To woó a maid in waý of márriáge; Shaksp. Merch. II, 9, 13; Rom. IV, 1, 4; Ford. vol. II, S. 12.
For hónestý and décent cárriáge H 8 IV, 2, 37.
Wéll he hath vénter'd ón a márriáge, Chapman, All Fools, vol. I, 119.

-ian, eine lateinische Endung, kommt selten vor und häufiger in einsilbiger Verwendung, wie z. B. *Tyrian* Sur. 153, *Lybian* 157, als vollgemessen, wie in:

Not só the spírit of thís Phenícián; ib. 169.

In dem Verse:

Stern guardians stood, watching of the spoil. ib. 144

ist wohl statt Vollmessung dieser Silbe eher Fehlen des Auftaktes nach der Cäsur anzunehmen.

-iance ist eine selten vorkommende Endung, die in dem Wort *dalliance* bei Shakspere sowohl einsilbig gebraucht wird, wie in:

Good Lórd! you úse this dálliance tó excúse Shaksp. Err. IV, 1, 48; ebenso Hml. I, 3, 50; H 5, II, Chor. 2; H 6 A, V, 1, 23,

als auch vollgemessen, wie in:

My búsiness cánnot broók this dálliánce. Err. IV, 1, 59; Tp. IV, 1, 51; H 6 A, V, 2, 5.

-iant wird gewöhnlich einsilbig gebraucht:

My lord, your valiant kinsman, Shaksp. K. John V, 3, 5 etc.,

zuweilen aber auch zweisilbig:

Becáme the áccents óf the válíánt; H 4 B. II, 3, 25;

so auch Temp. III, 2, 27, wie Abbott will, doch halte ich

die Stelle für Prosa und vielleicht auch, wie A. Schmidt und Abbott annehmen:

Young, váliánt, wise, and, no doúbt, right róyal, Rich. 3 I, 2, 245,

obwohl ich die Scansion mit fehlendem Auftakt nach der Cäsur vorziehen würde:

Young, váliant, wise, | ánd, no doúbt, right roýal;

ferner Troil. II, 3, 244; H 5 IV, 7, 187.

-ience (-uence) kommt häufiger vor, und zwar meistens wohl in einsilbiger Verwendung, wie:

That príde might knów, from cónscience freé, Sur. 69;

ebenso 93, 107 und bei Wyatt: *pátience, impátience* 82, 83, 84; manchmal aber auch zweisilbig:

That mine oppréssed pátiénce was pást, Wyatt 149; N. 50.
She smiling, át the whisted aúdiénce, 153,

und noch öfters am Versende, so 83, 84, 85, 149.

Then let us teach our trial patiénce, Mids. I, 1, 152.
And yet 'tis almost 'gainst my consciénce. Haml. V, 2, 307;

ferner: *conscience : sense* Butler, Satire upon Mariage (Poets V, 639).

As have no slight or trivial influence Wordsworth, Tintern Abbey (I, 267).

-ient, die der Endung *-ience* verwandte Adjectivendung, wird meistens einsilbig verwendet, so: *A pátient páce* Wyatt 140, Sur. 107; *and ancient kings of Troy* Sur. 132, 127, 160 etc., so auch vielleicht meistens bei Shakspere, doch kommen auch zweisilbige Messungen vor:

Were not revenge sufficient for me; H 6 C I, 3, 26.
Who can be patient in such extremes H 6 C I, 1, 215; R 3 I, 3, 157.
If you should smile he grows impatient. Shr. Ind. I, 99; Tit. II, 1, 76.
I dó volitient, nót obédiènt, Eliz. Barr.-Browning I, S. 6.

-ier kommt vor in verschleifter Verwendung: *With sóldiers gán to fíll* Sur. 132, *I am a soldier and now bound to France,* Shaksp. K. John I, 150 etc. und so natürlich in der Folge für gewöhnlich, doch bei den älteren Dichtern auch manchmal zweisilbig:

The hollow wómb with ármed sóldiérs. Sur. 113;

so bei Marl. Tamb. p. 210 und auch bei Shakspere zu Ende

des Verses: *sóldiér* Caes. IV, 1, 28; Lear IV, 5, 3; Cor. I, 1, 120; V, 6, 71 etc.; ferner bei Fletcher:

These look like men that were my soldiers, Fletcher, Loy. subj. V, 5, 413; Hum. lieut. IV, 272 etc.

The very churches are full of soldiers; Coleridge, The Piccolomini I, sc. 1.

-ion ist wohl diejenige Endung, welche am häufigsten zweisilbig gemessen anzutreffen ist:

To Greéks; lāwfŭl to háte their nátión; Sur. 118, 133, 151, 155, 172.
By thé good zeál of óld devótión. 119.

Auch im Versinnern:

Her clérgións, her ówn dear wórth, 72.
And áfter hárd conditións of peáce, 173.

gegenüber einsilbigen Messungen, wie in:

And óf their árms the first occásion éke. 154.

Foundátions cást 157; *the mótions fór to cóme* 159; *and mánsions éke of mén* 175.

Auch Wyatt gestattet sich häufig Vollmessung dieser Endung, doch nur im Versschluss:

So cháncèd mé that évery pássión 7; N. 7.

refléxión : compássión 34; N. 25; *méntión* 208; N. 109; *protéctión : afféctión, diréctión* 230; N. 139; *suggestion* 209; *corruption* 228. Ebenso häufig aber tritt einsilbige Messung bei ihm ein: *Intó a bitter fáshion óf forsáking* 32; *remíssions óf offénce* 219; *imáginátion* 160; *confúsion* 209; *cónsolátion* 224 etc.

Im Gorboduc kommt sie nach M. Wagner (a. a. O. p. 12) nur in verschleifter Scansion vor. Wir führen aus den späteren Dichtern hier und meistens in der Folge nur noch Beispiele von Vollmessungen an. So citiert M. Wagner aus Tancred and Gismund: *pássión* 178, 183 etc.; *afféctión* 189; *orátión* 186 etc. Bei Marlowe,[1] Shakspere[1] und allen zeitgenössischen Dichtern finden sich noch viele Beispiele von Vollmessung, so auch noch bei Fletcher, ob-

---

[1] Für Beispiele vgl. J. Schipper: De versu Marlovii p. 14/15 und A. J. Ellis, On Early Engl. Pronunc. III, 948, 949, wo zahlreiche Beispiele aus Shakspere zusammengestellt sind.

wohl er für gewöhnlich die klingenden Versausgänge in auffallendem Masse bevorzugt:

When I have grappled with destrúctión Mad. lov. I, 218.

so auch *vexátión* Rule a wife III, 456, *opprèssión* ib. III, 466, *cónstitutión* ib. IV, 481. Aehnlich noch bei Suckling im Reim: *own : passion* (Poets III, p. 749); bei Herbert: *Salomon : religion* p. 203; ferner: *soon : estimation : gone : vocation*, Cowley: A Poetical Revenge (Poets V, 227 a); *religion : one* Denham, Progress of Learning (Poets V, 687), *whose glórious bloód, in mád profúsión* Smart (Poets XI, 150); *And be ye mindful that Hyperión* Keats S. 257, Zeile 1; dagegen Zeile 5 daselbst: *Hypérions náme; A'll the sad spáces óf oblivion* Keats ibid.; *upon : complexión* Ch. Lamb (31).

-ious (-eous, -uous-) -ius kommen ebenfalls nicht selten vor, und zwar meistens verschleift: *Delicious gárdens éke* Sur. 83; *such fúrious ráge* 145; *thy glórious praises trúe* 220; *Anóther righteous doóm* Sur. 96; Wyatt 208; *boisteous* Sur. 165; *The plénteous hoúses* 96; 102; Wyatt 228; *With piteous loók* 57; *the coúrteous gift* 157; 192; *th'outrágeous climb alóft* 231; *Mónstruous tó our oútward sight* Sur. 109.

Doch auch in zweisilbiger Verwendung kommen diese Endungen manchmal vor:

More précioús than cán thysélf devise, Wyatt 56, N. 49.
To give therebý occásion glórioús 224; N. 150 *(grácioús).*
If ónly tó gō wárm were górgeoús Lear II, 4, 271.
Bŭt óf hard rócks mount Caúcase mónstruóus Sur. 162.
But Brutus says he was ambitious Caes. III, 2, 91, 95 etc.
Heav'n be thou gracious to none alive, H 6 A I, 4, 85.
The forest walks are wide and spacious; Tit. II, 1, 114.
Methinks my lord should be religious H 6 A III, 1, 54; H 5 II, 2, 130.
With the most vile, then the most vertuous Chapman vol. I, S. 117.
Thus spake he, breathing words so piteous, Arnold, Light of Asia S. 136.

-ial (-ual) sind seltener vorkommende Endungen, die gewöhnlich verschleift werden:

Treasure celestial that never shall default Wyatt 222.

in éven continual coúrse 160; *Continuallý to loúr* 39; 84; *substántial things* Shaksp. Meas. III, 2, 290 etc.

7*



Doch kommen auch öfters Beispiele von doppelter Messung vor:

And teárs continuál sōre hǎve me weáried Wyatt 2.
I wásh my béd with teárs continuál 208.
Continuallie subject unto chaunge. Spenser, Moth. Hub. Tale S. 513 b.
From thé foul yóke of sénsuál bōndǎge: Wyatt 55.
Twenty times better; but one especial, 32.
Too flattering-sweet to be substantial Rom. II, 2, 141.
And looking round, I saw as usual D. G. Rossetti vol. I, S. 64.

-ior wird gewöhnlich verschleift, wie in:

Fierce fiéry warriors fóught upón the clóuds, Caes. II, 2, 19.

Vollmessung kommt selten vor, so in:

Of Carthage he that worthy warrior Wyatt 173.

-ius wird gewöhnlich verschleift.

Vollmessung:

Of genius, to flap away each sting, Keats S. 27.

§ 41. War bei den bisherigen Betrachtungen über die neuenglische prosodische Silbenmessung im Verhältniss zur altenglischen die Vollmessung gewisser Endungen von besonderem Interesse, indem dieser aus älterer Zeit vererbte Brauch in neuenglischer Zeit mehr und mehr der Sprache widerstrebte, wohingegen die Synkopierung, Synicese oder Verschleifung jener Endungen von Anfang dieser Epoche an als der natürlichen Wortbehandlung entsprechend anzusehen ist, — so ist in einer anderen Gruppe von Wörtern und Wortverbindungen gerade die in ihnen zu Tage tretende S i l b e n v e r s c h l e i f u n g die ungewöhnliche, durch den Versrhythmus veranlasste oder beförderte Erscheinung, während die Vollmessung oder die deutlichere Aussprache dieser Silben der gewöhnlichen Redeweise entsprechend und daher in der Regel nicht besonders hervorzuheben ist.

Die Silbenverschleifung kann sehr verschiedener Art wie auch sehr verschiedenen Grades sein und berührt sich daher, wie in den früheren Paragraphen schon öfters angedeutet wurde, mit der doppelten Senkung auf der einen, mit der Synkopierung auf der anderen Seite; mit der ersteren namentlich dann, wenn die Verschleifung den Auslaut und

Anlaut zweier Wörter betrifft, mit der letzteren, wenn sie im Innern eines Wortes stattfindet.

Zu der ersteren Gruppe gehört namentlich die sehr häufig vorkommende Verbindung *many a*, wie schon früher (S. 53, 54) hervorgehoben wurde. Einige Beispiele ähnlicher Wortgruppierungen mögen hier folgen:

The heárt once góne, the bódy is slain, Wyatt 108, N. 218.
Right sórry am I' that yé be móved. 112, N. 223.
Oh! háppy are theý that háve forgiveness gót 211.
My King, my Coúntry I seék, for whóm I live: 173.
Or this an engine is to annoy our walls, Sur. 114.
You give your wífe too unkínd a caúse of griéf: Merch. V, 1, 175.
Against what shoúld ensúe. — How cáme we ashóre Temp.I, 2, 158.
No impédimént betweén, but thát you múst Cor. II, 3, 236.
It is too hárd a knót for mé to untié! Tw. II, 2, 42.

In den meisten dieser Beispiele und in vielen ähnlichen, die angeführt werden könnten, werden wir es wohl mit Rücksicht auf die erforderliche Deutlichkeit der Aussprache mehr mit doppelter Senkung, als mit Silbenverschleifung zu thun haben. Eher ist Verschleifung anzunehmen, wenn eine derartige Berührung zweier in der Senkung stehender Vocale im Innern des Wortes stattfindet, wie: *In fóllowing hér whom reáson bíds me fleé*, Wyatt 4, oder wenn der Vocal des einen Wortes in der Schreibung auch elidiert werden kann, wie z. B. *t' untie* statt *to untie.* Vollständige Ausstossung des Vocals dürfte aber auch hier wegen der dadurch entstehenden Undeutlichkeit in der Aussprache nicht gestattet sein.[1] Denn der Apostroph bedeutet

[1] Wir finden diese Ansicht bestätigt von Masson, der in der Einleitung zu seiner grossen Miltonausgabe (vol. I, p. CXIV), nachdem er sich zunächst — und u. E. mit vollem Recht — in entschiedener Weise gegen eine rein schematische Scansion englischer Metra überhaupt ausgesprochen hat, fortfährt: „*Perhaps the elision-marks and other such devices in the old printed texts, though well intentioned, help to mislead here. When, in the original edition of Paradise Lost, I find flamed spelt flam'd, or Heaven spelt Heav'n, or Thebes spelt Theb's, I take the apostrophe as an express direction to omit the e-sound and pronounce the words as monosyllables; but I cannot accept the apostrophe as an elision-mark of precisely the same significance in the lines:*

ja meistens nichts anderes, als eine Bitte des Dichters an den Leser, seinem technischen Ungeschick durch möglichste

---

„*Above th' Aonian Mount, while it pursues*“ P. L. I. 15.

„*That led th' imbattelld Seraphim to war*“ P. L. I. 129,

for these reasons: 1) Because the strict utterances thAonian and thimbattelld are comicalities now, which I cannot conceive ever to have been serious (vgl. dazu noch seine Bemerkungen auf S. CXXII); *2) because such contracted utterances are quite unnecessary for the metre, inasmuch as the lines are perfectly good to the ear even if the word the is fully, but softly, uttered, according to prose custom; and 3) because I find the same elision-mark used in the old texts in cases where it is utterly impossible that the total suppression of the e can have been meant. No doubt the reading of English poetry in Milton's time or Shakespeare's differed in some respects from ours. The differences, however, must have been in details of pronunciation rather than in metrical instinct. On the whole, then, it is best to assume that strictly metrical effects are pretty permanent, that what was agreeable to the English metrical sense in former generations is agreeable now, and that, even in verse so old as Chaucer's one of the tests of the right metrical reading of any line is that it shall satisfy the present ear*“.

Mit diesen nach unserem Dafürhalten ganz unbestreitbaren Grundsätzen stimmt im Allgemeinen auch ein anderer, mit gründlichen metrischen Kenntnissen und feinem Gefühl für den Versrhythmus ausgestatteter Forscher, Professor Skeat nämlich, überein, der den Vers Chaucers:

Comprehended in this litel tretis heer Clar. Press. Ed Thop. 2147 offenbar aus Rücksicht auf die Deutlichkeit der Aussprache, ebenso wie viele andere Verse, mit doppeltem Auftakt liest und nicht mit dreisilbiger Aussprache des ersten Wortes, wie ten Brink dem schematischen Versrhythmus zu Liebe will. Ebensowenig würden wohl jene englischen Gelehrten, um die von ten Brink (Chaucer's Sprache und Verskunst, Leipzig, 1884, § 307, 3) für Chaucers fünftaktigen Vers bestrittene epische Cäsur zu beseitigen, in den Versen:

What schulde he studie, and make himselven wood, Prol. 184.

To Caunterbury with ful devout corage, ib. 22.

But sore wepte sche, if oon of hem were deed; ib. 148

studie and zweisilbig, *Caunterbury* dreisilbig (trotz v. 27 und namentlich trotz des Reimes *Caunterbury : mery* 801/2) oder gar *sche if* einsilbig lesen, wodurch für den Hörer jedenfalls ein völlig unverständliches Wort entstehen würde. Dass eine überzählige Silbe in der Cäsur sich mit einem Verssystem, welches dieser keine feste Stelle anweist, schlecht vertragen soll, wie ten Brink meint, ist nicht einzusehen. Man sollte meinen, dass sie sich gerade mit einem solchen System sehr gut vertrüge, da dies ja schon eine erhebliche Abweichung von dem

Beseitigung eines in das Metrum sich nicht einfügenden Vocals zu Hilfe zu kommen. Es ist klar, dass der stille Leser, der nur mit den Augen den Text in sich aufnimmt, in dieser Gefälligkeit gegen den Dichter weiter gehen kann, als der Vorleser oder der Schauspieler, welcher neben der Rücksicht auf den Dichter vor allem stets auch die Rücksicht auf das Verständniss der Zuhörer im Auge behalten muss. Aus dem Umstande, dass das stille Lesen des Forschers und die für die metrische Beurtheilung vorwiegend massgebende laute Recitation des Vortragenden nur selten hinlänglich auseinander gehalten werden, rühren die meisten wissenschaftlichen Differenzen in der Auffassung der metrischen Freiheiten des gleichtaktigen Rhythmus her, wie z. B. der epischen Cäsur, mehrfacher Auftakte und Senkungen etc.

---

rein schematischen Fünftakter voraussetzt. Thatsächlich kommen auch gerade bei solchen Dichtern, wo die Cäsur eine sehr wandelbare ist, wie z. B. bei Alex. Barclay, Dunbar, Douglas, Lyndesay, Surrey, Wyatt, Shakspere und Milton zahlreiche epische Cäsuren vor. Wenn ferner der Hiatus beim schematischen Fünftakter kein Hinderniss ist für vollgemessenes tönendes *e*, wie namentlich viele Fälle von lyrischer Cäsur mit einem silbenzählenden *e* vor folgendem Vocale oder *h* beweisen (vgl. AE. Metr. p. 452/3), so ist noch weniger einzusehen, weshalb er ein Hinderniss sein soll für ein überzähliges *e* vor der Pause. Mit Recht sagt Skeat: „*Just as the pause at the end of the line leaves the poet free. so, in a lesser degree, does the medial pause or caesura which occurs near the middle of every line, leave him free likewise. We might from this naturally expect to find that, at this point also, an additional syllable is occasionally inserted. And this is precisely what we sometimes do find*". Es folgt dann eine Reihe von Beispielen (Chaucer, *Prioresses Tale* ed. Skeat, p. LX). — Die überzählige Silbe in der Pause ist eine metrische Eigenthümlichkeit, die schon in der alliterierenden Langzeile populär war, die dann, durch die französischen Vorbilder unterstützt, im mittelenglischen viertaktigen Verse wie im Alexandriner in Gebrauch blieb, ja, die sich als so stark erwies, dass sie bei nachlässigen Dichtern sogar den akatalektischen Schluss des ersten Halbverses des Septenars beeinträchtigen konnte. Alle folgenden Dichter, selbst der sorgfältige Gower, nehmen an der epischen Cäsur keinen Anstoss, und sogar in neuenglischer Zeit ist sie noch öfters anzutreffen (vgl. die im vorhergehenden Kap. S. 26 und 54—56 angeführten zahlreichen Beispiele). Weshalb soll denn gerade Chaucer, der doch gewiss in seinem Versbau so wenig ein Pedant war, als in anderen Dingen, sie gescheut haben?

§ 42. Diese Erscheinung findet namentlich oft beim bestimmten Artikel und bei der Präposition *to* statt, obwohl natürlich die Messung dieser Wörter als besondere, in der Senkung stehende Silbe das Gewöhnliche ist: *Th'altar and sword* Sur. 118; *Th'infórtunáte* 131; *th'óther* Wyatt 187; *Th'uneásy life* 156; *Th'one sweetly flatters, th'other feareth harm* Shaksp. Lucr. 172 (wenn nicht besser mit epischer Cäsur); oder auch ausgeschrieben, wodurch das Schwanken zwischen Verschleifung und Elision veranschaulicht wird: *For since the unhappy hour* Wyatt 154; *provóke the inflámed mínd* 156; *And óf his óld expérience the ónly dárling,* Shaksp. All's II, 1, 110; *Where shoúld this músic bé? I' the aír or the eárth?* Temp. I, 2, 387; *or pitying, threatening the other* Cor. I, 6, 36.

Aehnlich bei *to: And with my tears t'assay* Wyatt 157; *t'attain* 155 etc.; ausgeschrieben: *And ginneth to allów his pain and penitence*; 226. Auch *no* wird bisweilen ähnlich behandelt:

N'óther obtaining, nor yet denied. Wyatt 21, N. 144.

Seltener *so*, wie z. B. bei Drayton: *S'impossibly I love you* (Poets III, 582).

Eine ähnliche Verschleifung von *he is* liegt vor in:

Nor líve alóne, nor whére he is cálled resórt; Wyatt 14, N. 13.

Dieser metrische Behelf findet sich wohl bei allen neuenglischen Dichtern. Für Ben Jonson sind zahlreiche Beispiele angeführt bei Wilke a. a. O. p. 18/9.

§ 43. Häufiger noch, als die bisher betrachteten Arten von Verschleifung oder Zusammenziehung zweier Wörter, kommt diejenige vor, in welcher ein zwischen zwei Consonanten stehender tonloser Vocal, meistens *e*, entweder ganz ausgestossen und dann durch einen Apostroph ersetzt oder verschleift wird. Oftmals aber findet sich auch hier, ebenso wie in den zuletzt betrachteten Fällen, in den verschiedenen Ausgaben unter ganz gleichen Umständen der Vocal verzeichnet oder sein Fehlen durch einen Apostroph angedeutet.

Am häufigsten ist diese Erscheinung bei der Lautverbindung Consonant + *e* + *r* + Vocal zu beobachten,

bei welcher der Vocal *e*, für den jedoch, obwohl nur in selteneren Fällen, auch ein anderer Vocal stehen kann, entweder synkopiert, resp. verschleift oder vollgemessen wird, woraus sich den Dichtern ein wirksames Mittel zur Belebung des Metrums ergiebt.

Da die beständige, der gewöhnlichen Rede allerdings näher stehende Vollmessung jener in der Mitte eines Wortkörpers oft leicht verklingenden Vocale dem Verse einen schleppenden Gang verleihen würde, so ist, je nach der Natur der umgebenden Laute, die Synkopierung oder Verschleifung in manchen Fällen das Gebräuchliche. So kommt das Wort *every* gewöhnlich in dieser Form im Verse vor: *And évery treé new gármentéd* Sur. 9; *And évery yoúng one* 72; *Then every thing* 72; 3, 5. Ebenso bei Marlowe, (vgl. J. Schipper, De versu Marlovii, p. 16).

Andere Fälle ähnlicher Verschleifungen liegen vor in: *the boisterous winds* Sur. 21; *Fúrthering his hópe* 22; *the sóvereign beaúty* 37; *the murd'rers knife* 59; *of ling'ring doubts* 66; *moderate wealth* 96; *the liberal hand* 97; *But temperate meals* 97; *the prosperous winds* 101; *thy sufferance, Lord* 104; *trait'rously* 115; *the wandering stars* 109, 167; *glist'red* 137; *wint'ring* 153; *His quivering dárts clátt'ring behínd his báck.* 153; *Considering his great goódness* Wyatt 214 (dagegen: *Considering the pleásure* 153); *a clattering knight* 151; *Gáthering his spirits* 210; *In híndering mé* 38; (dagegen *hínderánce* 10); *and suffreth woe* 64; (dagegen *we súffer still* 102; *súfferánce : chance* 114); *indífferentlý* 147; *líberallý* 105; *with désperate thoúght* 116; *of reverent gravity* 205; *a dángerous case* 4; (dagegen *and dángeroús distréss* 150); *that sávoury fruit* Sur. 90; Wyatt 193; *If amorous faith* Wyatt 15, 150; *with laborous pains* 150 etc. Aehnlich ist die Behandlung solcher Wörter bei allen späteren Dichtern.

§ 44. Das Verhältniss bleibt das nämliche, wenn das *e* statt in einem dreisilbigen Worte, wie in den obigen Beispielen, sich in der Endsilbe eines zweisilbigen, auf *-er* auslautenden Wortes findet, worauf ein anderes, mehr oder

weniger enge dazu gehöriges, vocalisch anlautendes Wort folgt, wie z. B. in:

But rénder untó the righteous Lórd, Sur. 70.
But as ye list fawn, flátter or glóse, Wyatt 101.
Shé that I sérve all óther abóve 108.
Forgétter of pain, remémberer óf my wóe; 33.

Doch ist in solchen Fällen wegen der erforderlichen Deutlichkeit der Aussprache eher an Verschleifung, als an Synkopierung zu denken. Beginnt das zweite Wort mit einem Consonanten, so geht die Verschleifung geradezu in doppelte Senkung über, wie folgende Beispiele aus Wyatt zeigen mögen: *She lóveth anóther bétter than mé*, 88; *From únder the stáll* 195; *the bítter torment* 151. Nur bei Wörtern mit inlautendem *th*, wie *other, whether, hither* etc. kann, wie später gezeigt werden soll, Verschleifung durch Synkope des Consonanten, nicht aber des Vocals eintreten.

Auch wenn das zweite Wort mit einem *h* anlautet, findet leicht Verschleifung statt, wie folgende aus Abbott § 465 entnommene Beispiele zeigen:

Repórt should rénder him hoúrly tó your eár Cymb. III, 4, 153.
This létter he eárly bid me give his fáther Rom. V, 3, 275.

§ 45. Aehnlich wie die tonlose Silbe *-er* verhält sich unter ähnlichen Umständen die Silbe *-el* oder *-le* (wie *el* lautend). Auch hier wird das *e* (oder auch ein anderer Vocal) leicht verschleift, wenn auf die Silbe ein Vocal folgt:

And he was only counsellor of this deed; Wyatt 150.
A márble imáge of singular révérénce, 214.
Unstáble, unsúre, and wávering, 27.
If tó be nóble and high thy mind be móved, 55.
That made great Jove to humble him to her hand, Shakspere, Tam. I, 1, 174.
And griping it, the neédle his finger pricks; Lucr. 319.

Weniger leicht, wenn ein Consonant folgt:

Disdainful doubleness háve I fór my hire. Wyatt 71.
With hórrible feár, as óne that greátly dreadeth ib. 149.
I ám a géntleman óf a cómpany. Shaksp. H 5 IV, 1, 39.
The common people by numbers swarm to us. H 6 C. IV, 2, 2.
Their neédles to lánces, ánd their géntle heárts John V, 2, 157.

Das letzte Beispiel zeigt beide Behandlungsweisen, Verschleifung und Vollmessung, welche letztere bei dieser Silbe wohl ebenso häufig zu beobachten ist, als die erstere, sogar in der Hebung stehend:

And smáller bý-ways toó, scant sénsiblé to mán; Wyatt 161.
Unmóvablé am I, and they steadfast. 15.

In der Senkung:

At mé shall táke exámple ás of this, Wyatt 212.
O feéble is the threád 154; *The rúnning spíndle óf my fáte* 154; *in circle ás they stray* 161 etc.

Ausstossung oder Verschleifung des Vocals findet aber noch, obwohl, wie bemerkt, am häufigsten in der Verbindung Consonant + *e* + *r* + Vocal, bei zahlreichen ähnlichen Lautstellungen statt, in denen statt des *r* ein anderer Consonant eintritt, wie z. B. in *en'mies sword* Sur. 137; Wyatt 204, 216 etc.; (dagegen *énemý* 149); *my coúntenance ánd my chear* Wyatt 46; (dagegen *countenance : penance*) *threat'ner* 162; *the threátenings óf the wrétch* 232; (dagegen *Of wálls high raisèd, thréatening the ský*; Sur. 151); *the shórtening óf his daýs*; Wyatt 235; *prísoners* 12; *With sorrowful ánger* 16. In zahlreichen Wörtern ist *i* der ausfallende Vocal: *Incóntinent I' might fínd them só!* Wyatt 110; *My déstiny tó behóld* 8; (dagegen *déstiný : cry* 18); *A díligent knáve* 196; (dagegen *díligénce : offence* 208); *vánities* 207; (dagegen *vánitý : extrémitý*); *at pléntiful Mércy's hánd* 214; (dagegen *pléntifúl : wónderfúl*).

In fast allen diesen Fällen ist nicht Synkope, sondern Verschleifung des Vocals zu beobachten, die in einzelnen Beispielen sogar in doppelte Senkung übergeht. Dies ist noch entschiedener der Fall in einigen von Abbott hinsichtlich Shaksperes beigebrachten Beispielen, so in Fällen wie:

Iudícious púnishment! 'twás this flésh begót Lear III, 4, 76.
Our réverend cárdinal cárried. — Líke it, your gráce, H 8, 1, 100.
Which áre the móvers óf a lánguishing déath; Cymb. I, 5, 9.
With whóm the Kéntishmén will wíllingly ríse: H 6 C, I, 2, 41.
That lóved your fáther : the résidue óf your fórtune, As. II. 7, 196.

In diesen und ähnlichen Fällen ist die mittlere Silbe der betreffenden Wörter so volltönend, dass nur von doppelter

Senkung, nicht von Verschleifung die Rede sein kann. Eher ist dieselbe anzunehmen in Fällen wie: *eásily told* LLL V, 2, 190; *hostílity* H 4 A. IV, 3, 44; *amity* Merch. III, 4, 3; *quality* Temp. I, 2, 193; *implements* Tim. IV, 2, 16; *messengers* Lear II, 2, 54; *majesty* All's II, 1, 98; *innocent* Wint III, 2, 101; *sanctuary* Rich. 3 IV, 1, 94; *incrédulous* H 4 B IV, 5, 154 etc.

§ 46. Eine andere auf Einbusse eines Vocals beruhende Art der Contraction eines germanischen wie romanischen Worts tritt manchmal ein, wenn auf einen langen Vocal oder einen Diphthong ein kurzer Vocal folgt, welcher letzterer mit dem ersteren unter dem Einfluss des Versrhythmus verschmelzen kann. Dies ist zu beobachten bei Wörtern wie: *flower, lower, power, coward, tower, prayer, jewel, cruel, doing, going, being, seeing, dying, playing, praying, knowing* etc.

Troy yét had stánd, and Príam's tówers so hígh. Sur. 114.
Kíndled Laókoon hásted from the tówer, 114.
Whose power divine may not be violate; 118.
Their pow'r appair, their Goddess' grace withdraw; 119.
Made thém usúrp a pówer in áll excéss. Wyatt 209, 159, 160 etc.
In dust and stones this wretched Sion lower. (: honour : power) 224.
Bear flówers, we seé, full frésh and fair of húe: 175.
To púrchase it by paýment ánd by praýer; *(: pair)* 26.[1]
His crúel despíte for tó disgórge and quít. 7.
Where crúelty dwélls, alás, it wére in vaín. 23.

Dieser Gebrauch dauert auch bei den späteren Dichtern fort:

When more is felt than one has power to tell. Shaksp. Lucr. 1288 etc.
And from the towers of Troy there would appear ib. 1382.
The summer's flower is to the summer sweet, Sonn. 94, 9.
His eár her praýers[1] *admits, but his heart granteth* Shaksp. 558; Meas. I, 4, 69; Err. V, 115 etc.
The sovereignty of either being so great, Lucr. 69.
Withoút a párallel; thóse being áll my stúdy Temp. I, 2, 74.

---

[1] Die Behauptung von A. J. Ellis *On Early Engl. Pronunc.* III, 951, dass das Wort *praýer* bei Shakspere stets als ein zweisilbiges anzusehen sei, ist also eine irrige.

Can lay to bed for ever; whiles you, doing thus, ib. II, 1, 284.
Seeing too much sadness hath congeale'd your blood. Shr. Ind. 2, 134.
That you, at such times seeing me, never shall, Haml. I, 5, 173.
They, knowing Dame Elleanor's aspiring humour, H 6 B, I, 2, 97.
Towards thee I'll run, and give him leave to go. Sonn. 51, 14 und meistens so.

Natürlich findet sich auch oft die der gewöhnlichen Lautung näher kommende (dieselbe jedoch wieder nach der anderen Seite überschreitende) Vollmessung dieser Wörter:

Lórd! hear my praýer, ánd let mý cry páss Wyatt 222.
How óft have I', my deár and crúel foé ib. 14; Sur. 89.
Alás! thy crúeltý! 109. So dies Wort auch in der Regel bei Shakspere.
The field's chief flówer, sweét abóve compáre, ib. Venus 8, und sonst nur noch viermal nach Al. Schmidt.
There ís no pówer ín the tóngue of mán Merch. IV, 1, 241, H 4 B, IV, 1, 177; R 3. IV, 4, 480; Rom. V, 3, 93; sonst einsilbig nach A. Schmidt; doch noch drei andere Beispiele bei Ellis III, 951.
We'll fórward tówards Wárwick ánd his mátes; H 6 C IV, 7, 82.
With daily prayers all to that effect R 3 II, 2, 15; Meas. III, 1, 146 etc.
And being set, I'll smother thee with kisses; Ven. 18 etc.
By doing damned hate upon thyself? Rom. III, 3, 118.
Knowing thy heart torments me with disdain, Sonn. 132, 2.

Im älteren dramatischen *blankverse* scheinen die Participialformen in der Regel noch zweisilbig verwendet zu werden. Marlowe dagegen lässt schon einsilbige Messung nach Belieben eintreten.[1]

§ 47. Noch eine andere Art der Verschleifung eines tonlosen Vocals ist zu erwähnen, welche durch ein vor demselben stehendes *r* oder *rr* bewirkt oder wenigstens befördert wird. Dieselbe kommt namentlich oft vor bei dem Worte *spirit*:

As crúel caúse, that díd the spírit soon háste, Wyatt 2.
The bódy deád, the spírit had his desire ib. 5, 220, 221, 230.
Feéble of spírit, impátiént of pain, Sur. 63,

wo freilich auch epische Cäsur angenommen werden könnte, ebenso Sur. 135.

In húmble spírit ís sét the témple óf the lórd Sur. 93.

---

[1] Vgl. Max Wagner, The English dramatic blankverse before Marlowe I, 13; II, 13. J. Schipper, De versu Marlovii p. 16/17.

My fáther's spirit in árms! áll is not wéll; Shaksp. Haml. I, 2, 255.
And thén, they saý, no spírit dares stir abroád; ib. I, 1, 161 etc.

aber auch vollgemessen:

This spírit, dúmb to ús, will speák to hím. ib. I, 1, 171 etc.

Aehnlich verhält es sich mit Wörtern wie: *alarum, bàrren, warrant, flourish, nourish, barrels* etc. (vgl. Abbott § 463):

When thé alárum were strúck than ídly sít Cor. II, 2, 80.
Perchance 'twill walk again. — I warrant it will. Haml. I, 2, 243.
A bárren detésted vále, you seé it ís; Tit. II, 3, 92.

In Fällen wie *flourishing peopled towns* Gentl. V, 4, 3; *noúrish a mighty band* H 6 B III, 1, 348; *bárrels of pitch* H 6 A V, 4, 57 haben wir es wohl eher mit doppelter Senkung, als mit Silbenverschleifung zu thun.

§ 48. Eine andere häufig vorkommende Art der Synkopierung oder Verschleifung ist consonantischer Art bei folgendem Consonanten des nächsten Worts, vocalischer Art bei fogendem Vocal.

Namentlich bei der Verbindung: Vocal + *v* + *e* + Consonant wird das inlautende *v* häufig aus rhythmischen Gründen gänzlich oder theilweise ausgestossen, um das Wort contrahieren zu können, wenn ein mit einem Consonanten beginnendes Wort folgt; der Vocal *e* (*i*) dagegen fällt aus, wenn ein vocalisch anlautendes Wort folgt. Diese Erscheinung liegt vor in Wörtern wie: *heaven, seven, eleven, even, never, ever, devil, evil, drivel* etc., z. B.:

Whose heavenly gifts increased by disdain; Sur. 60.
But to the heavens that simple soul is fled, ib. 61, 69, 70 etc.; Wyatt 159, 169, 218 etc.
Ere summers four times seven thou couldst fulfill Sur. 63; Wyatt 162.
That éven the háte of sins, that grów Sur. 68, 72, 74 etc.; Wyatt 132, 160, 208 etc.
And e'én the whóle joy óf my mínd: Sur. 80.
And twice eléven with óne full yeár hath finish'd all those ways. Wyatt 162.
Though évil with such it prove, Wyatt 92, 97; Shaksp. Cymb. V, 5, 60.
And drível on peárls, with heád still in the mánger; Wyatt 195.
Of hórrid héll can cóme a dévil more dámn'd Shaksp. Macb. IV, 3, 56.

Alle diese Wörter kommen aber auch manchmal vollgemessen vor:

Then sét this drivel oút of doór, Sur. 79.
Of Heaven gates Remission is thy key; Wyatt 222, 161, 218.
Live in delight, éven as thý lust woúld, 189.
The séventh heáven, ór the shéll, next tó the stárry sky; 161.

Namentlich wenn diese Wörter im Versausgang stehen, ist, falls sie nicht auf einsilbige Wörter reimen, kein Anlass vorhanden, sie anders als zweisilbig zu lesen, also *heávèn : évèn* 161 etc.

Auch die früher (S. 91) erwähnten Part.-Perf.-Endungen starker Verba auf *-ven* sind, wie dort bemerkt wurde, derselben Behandlung zugänglich.

Die zweisilbige Messung ist bei manchen Dichtern die vorwiegende bei den Wörtern *ever*, *never*, so namentlich u. a. bei Surrey und Marlowe, während bei andern, z. B. bei Wyatt und Shakspere, Verschleifung öfters zu beobachten ist:

Yet áre ye ne'ér the nárre: Wyatt 42.
Which hér to seé had néver his fill; 108.
Since áll that éver I dó is vain, 75.
This is as strange a maze as e'er man trod; Shaksp. Temp. V, 242 etc.
It shall be so, disdain they ne'er so much: H 6 A. V, 3, 98 etc.;

ebenso häufig oder wohl häufiger aber auch die Vollmessung:

Was éver thoúght so móved, Wyatt 83; Shaksp. Temp. V, 244 etc.
Was éver wóman in this húmour wóo'd? Rich. 3. I, 2, 228, 229 etc.
I', that did néver weép, now mélt with wóe H 6 C. II, 4, 46.

Gerade so verhält es sich mit *over*:

A néw blood thén o'erspreáds my bónes Sur. 79.
Which óvercást thy mórtal sight doth dim 157.

vgl. auch die vielen Composita mit *o'er* und *over* in Schmidts Shakspere-Lexicon.

Auch das Wort *having* steht oft verschleift in der Arsis oder Thesis:

Having Gód, her cónscience, ánd these bárs against me, Shaksp. R 3, I, 2, 235.
How coúld he seé to dó them? Háving made óne, Merch. III, 2, 124.
The lífe o'the neéd : having foúnd the báck-door ópen Cymb. V, 3, 45.

Doch verbietet wohl die Schwere der Endsilbe *-ing* hier Ausfall des *v* und Contraction statt doppelter Senkung anzunehmen.

§ 49. Ferner ist eine Gruppe von Wörtern, welche auf *-ther* auslauten, der Verschleifung, resp. Contraction zugänglich, nämlich *whether, whither, hither, thither, either, neither, rather, further* etc.

Good sir, say whether you'll answer me or no: Shaksp. Err. IV. 1, 60.
But seé whether Brútus bé alive or deád; Caes. V, 4, 30.
Whether óught, to ús unknówn, afflicts him thús, Haml. II, 2, 17.

In alten Ausgaben wird dies Wort oft contrahiert zu *whe'r* (vgl. Schmidt Shakspere-Lexicon).

What means he now? go ask him whither he goes H 6 A II, 3, 28.
And hither come in't: go, hence with diligence! Temp. I, 2, 304.
Thíther go these néws, as fást as hórse can cárry 'em: H 6 B I, 4, 78.
Either heáven with líghtning strike the murderer dead, R 3 I, 2, 64.
Neíther have I móney nór commóditý Merch. I, 1, 178.
I heárd you saý that yoú had ráther refúse R 2 IV, 1, 16.
As if thou never walk'dst further than Finsbury. H 4 A III, 1, 257.

Die Substantive *brother, father* kommen in der Regel in zweisilbiger Verwendung vor, ausgenommen vor einem folgenden Vocal, wo dann aber nicht das *th*, sondern das *e* synkopiert wird, so z. B. wohl stets in den Zusammensetzungen *brother-in-law, father-in-law*:

Was my great father-in-law, renowned Warwick. R 3 I, 4, 49.
His brother-in-law, the foolish Mortimer; H 4 A I, 3, 80.

Ebenso werden *sister-in-law, daughter-in-law, mother-in-law* behandelt.

§ 50. Auch gewisse naturgemäss volltönende und daher in der Regel auch vollgemessene Flexionsendungen, nämlich die Gen. Sg.- und Plural-Endung *-es*, resp. *s* bei germanischen wie romanischen, auf einen Zischlaut (*s, ss, se, ce, ge*) auslautenden Substantiven, so wie auch die schwache Imperf.- und Part. Perf.-Endung *-ed* bei Verben, die auf einen Dental-Laut ausgehen, werden öfters, wenn sie sich nicht leicht vollgemessen in den Rhythmus einfügen lassen, verschleift, wobei manchmal auch — wenigstens in den Shakspere'schen Texten — in der Schreibung die verkürzte Aussprache angedeutet wird:

Lies in their purses, and whoso empties them R 2 II, 2, 130.
Thinking upon his sérvices, toók from yoú Cor. II, 2, 231.
As the dead carcasses of unburied men Cor. III, 3, 122.
Marry, my uncle Clarence' angry ghost: R 3 III, 1, 144.
The images óf revólt and flýing óff. Lear II, 4, 91.

Verkürzt in der Schreibung:

My sense .... stopped are Son. 112, 10, 11; Macb. V, 1, 29;

ähnlich wie George H. Browne, *Notes on Shakspere's Versification* p. 14 citiert: *pulse* für *pulses* in Shelley, *Revolt of Islam* V, XLVIII: *From both the hearts whose pulse in joy now beat together.* — Beispiele für *-ed*:

I hád not quóted him: I feár'd he díd but trifle, Haml. II, 1, 112.
But justly, as you have exceeded all promise, As. I, 2, 256.

Häufig und dann unauffällig bildet diese Endung epische Cäsur:

Is nów convérted : but now I was the lord Merch. III, 2, 169.
Since not to be avoided it falls on me. H 4 A, V, 5, 13.

Verkürzt in der Schreibung:

Oppressed with pain, torment (statt *tormented*) *with care*; Wyatt 137.
And I, of ladies most deject and wretched, Haml. III, 1, 163.
These things indeed you have articulate, H 4 A, V, 1, 72.

Für weitere Beispiele vgl. Abbott § 342, 471, 472.

§ 51. Abgesehen von diesen Wortgruppen erleiden noch zahlreiche andere Wörter Contractionen, Verkürzungen oder starke Verschleifungen, wenn es den Dichtern so grosse Schwierigkeiten macht, den Wortton mit dem Versrhythmus in Uebereinstimmung zu bringen, dass sie zu gewaltsamen Mitteln ihre Zuflucht nehmen müssen.

Fälle leichterer Art beruhen zum Theil auf der mehr colloquiellen Verschleifung einzelner inlautender, an- oder auslautender Consonanten oder Vocale, wie z. B.: *ta'en* für *taken* Wyatt 82, 129; *Ma(d)am* Shaksp. Gent. II, 1, 6, 13; *I'll* für *I will* Temp. I, 2, 419 und viele ähnliche; so: *in 's* für *in his*; *doff* für *do off*; *dout* für *do out*; *o'the* für *of the*; *w' us* für *with us*; *this* für *this is*; *'s* für *us*, z. B. in *let's*; *'ll* für *will* z. B. in *I'll*, *you 'll*; *'ld* für *would* z. B. in *I'ld*, *you 'ld*; *'lt* für *wilt* in *thou'lt*; *'dst* für *hadst* in *thou'dst*; *'rt* für *art* in *thou'rt*; *'t* für *it* in *'twas,*

'tis etc. und in *is't, was't, wer't, may't, done't, be't, on't, in't, for't, to't*; *o'* für *of* in *o' that* etc.; *i'* für *in* in *i' faith*; *'em* für *them*; etc. (vgl. Abbott § 461; Mayor, Chapters on English Metre, S. 156/7.

§ 52. Im Anschluss an diese zuletzt erwähnte Art der Contraction zweier Wörter durch Einbusse eines an-, in- oder auslautenden Vocals, resp. Consonanten oder auch Silbenbestandtheils des einen derselben ist noch einer andern Art von Wortverkürzung, die gleichfalls zur Ueberwindung der Incongruenz des Wort- und Versrhythmus dient, Erwähnung zu thun, nämlich der Weglassung einer tonlosen Vorsilbe desselben, der sogenannten Apocope, wie z. B. in: *'bove* für *above, 'cause* für *because* etc.

Fälle dieser Art sind wohl bei allen Dichtern, bei dem einen häufiger, bei dem andern seltener anzutreffen; so z. B. *'longs* für *belongs* Sur. 79; *'gan* für *began* 48, *'pease* für *appease* Wyatt 20, *'vaileth* für *availeth*, *'stablish* für *establish* 232, *'twixt* für *betwixt* 11, *'tween* für *between* etc.

Eine lange Liste solcher Verkürzungen aus Shakspere findet sich bei Abbott[1] § 460. Einige derselben sind recht gewaltsamer Art, wie z. B.: *'bolden'd* für *embolden'd* H 8 I, 2, 55; *'braid* für *upbraid* Per. I, 1, 93; *'cerns* für *concerns* Shr. V, 1, 77; *'collect* für *recollect* Ben Jons. Alch. I, 1; *'lated* für *belated* Ant. III, 2, 3 etc. Die meisten dieser Abkürzungen aber sind leicht verständlich.

Oefters finden sich diese Vorsilben auch dem regelmässigen Rhythmus zum Trotz ausgeschrieben, in welchen Fällen wir es dann mit Verschleifung oder doppelter Senkung zu thun haben:

Prevent it, resist it, let it not be so, R 2 IV, 1, 148.
A sóothsayer bids you beware the ides of March. Caes. I, 2, 19.
How fares the king and 's followers? Confined together Temp. V, 1, 7.

Die apocopierten Formen *'sist, 'ware, 'fined* würden

[1] Vgl. dazu und zu den vorhergehenden §§ noch Ellis, *On Early Engl. Pronunc.* III, 939/40. Zahlreiche Beispiele dieser Art aus Ben Jonsons Dramen sammelte auch Wilke a. a. O. S. 17/18.

sich zwar besser dem Rhythmus angeschmiegt aber der Deutlichkeit zu sehr geschadet haben.

§ 53. Eine der durch Verschleifung, Synkope oder Apokope bewirkten Verkürzung oder Contraction gewisser Wörter entgegengesetzte rhythmische Erscheinung ist die Verlängerung oder Zerdehnung, die bei anderen eintreten kann. Der Zweck derselben ist übrigens kein anderer, als derjenige der Wortverkürzung, nämlich die Uebereinstimmung des Wort- und Versaccents herzustellen.

Die Verlängerung oder Zerdehnung (vgl. § 21) kann zwiefacher Art sein, nämlich erstens so, dass ein auf einen Diphthong nebst folgendem *r* auslautendes Wort oder eine solche Silbe in Folge der silbenbildenden Kraft des *r* als ein zweisilbiges Wort, resp. Silbe im Rhythmus verwendet wird, und zweitens so, dass ein zwei- oder mehrsilbiges Wort, dessen hochtonige Silbe mit einer muta schliesst, während die folgende mit einer liquida beginnt, durch ein eingeschobenes *e* um eine unbetonte Silbe erweitert wird, welche jene Silben, die in der Hebung stehen, trennt.

Wörter der ersten Kategorie sind: *our, sour, devour, hour, desire, fire, ire, sire, hire, squire, quire, enquire* und ähnliche.

But óŭr David judgeth in his intent Wyatt 226.
With sóŭr, sweét, dread, and delight; Sur. 45.
Too greát desīrĕ wás my guide, Wyatt 138; Cymb. I, 6, 9.
So doth he feel his fire manifold, Wyatt 205, Tit. I, 1, 14.
And gnásh his teéth eke with groáning irĕfúl, 232.
A ship you sént me tó to hirĕ wáftage. Err. IV, 1, 95.
And is not like the sire: honours thrive, All's II, 3, 142.
Then squire Tub, he seized me on the way; Ben Jons. Tale Tub. II, 96. Zahlreichere Beispiele aus Ben Jonson s. bei Wilke a. a. O. p. 11.

Abbott rechnet hierher noch eine Anzahl anderer Wörter (a. a. O. § 480), von denen aber doch wohl nur solche, welche diphthongischer Lautung nahe kommen, vielleicht zweisilbiger Aussprache zugänglich sind, wie z. B.: *dear, fear, hear, near, tears, year, clear* etc. wie in:

Twelve yéăr since, Mi̇ránda, twélve year since, Temp. I, 2, 53.

Doch wäre meines Erachtens ebenso gut die Scansion mit fehlendem Auftakte zu Anfange des Verses zulässig,[1] wie denn solche rhythmische Licenzen wohl in der Regel den Vorzug vor ungewöhnlicher Aussprache eines Wortes verdienen. So ist wohl auch der Vers:

Tear for tear, and loving kiss for kiss, Tit. V, 3, 56

mit fehlendem Auftakt zu lesen und nicht mit zweisilbiger Aussprache des ersten Wortes. Der Nachdruck, welcher auf demselben liegt, gleicht den fehlenden Auftakt aus. In gleicher Weise kann eine fehlende Senkung im Innern des Verses ersetzt werden:

The king would speák with Córnwall; the deár fáther Lear II, 4, 102.
Hear, nature, heár, deár, góddess, heár! ib. I, 4. 297.

Allerdings wird auch durch die Länge dieser Wörter die Incongruenz zwischen Wort- und Versbetonung mit ausgeglichen, doch für gewöhnlich schwerlich in der Weise, dass eine fehlende Senkung dadurch thatsächlich mittelst einer neuen Silbe hergestellt würde.

Noch weniger ist dies u. E. anzunehmen bei langen, in der Arsis stehenden Wörtern oder Silben, deren vocalischer Bestandtheil weder ein Diphthong, noch auch diphtongischer Lautung verwandt ist, wie z. B. bei den von Abbott gleichfalls hierher gerechneten Wörtern *fair, fare, ere, here, there, where, rare, sphere, mere, more, door, your.*[2]

---

[1] So scandieren auch die Herausgeber des Cambridge Shakspere diesen Vers, wie Ellis *Early Engl. Pron.* III, 927 angiebt, der selber das Wort *year* in beiden Fällen zweisilbig nimmt. Ein schlagender Beweis für die Möglichkeit einer derartigen Aussprache findet sich in den *Poetical Works of* Eliz. Barrett Browning, wo in dem Gedicht *The Portrait* (vol. III, S. 57) die beiden Verse:

I' will paint her ás I sée her.
And her fáce is lily-cléär,

zusammen reimen.

[2] Auch Mayor spricht sich gegen diese zu weit getriebene Zerdehnung Abbotts aus, (*Transactions of the Philological Society* 1873/4, p. 642), für welche vor ihm schon Hilgers in noch entschiedenerer Weise eingetreten war, der das Fehlen von Senkungen gänzlich verwirft. (Hilgers, Der dramatische Vers Shakespeares, Abth. II, S. 16).

In einigen Fällen wird hier die emphatische Betonung des Wortes die fehlende Senkung ersetzen, wie z. B. in:

Hath Deáth lain with thy wife. Thére she liés, Rom. IV, 5, 36.
Hor. *Whére, my lórd?* Haml. *In my mynds eye, Horatio.* Haml. I, 2, 185.
Is nót this búckled wéll? — Rárely, rárely. Ant. IV, 4, 11.

In anderen Fällen wird sie durch die Länge des Vocals ausgeglichen:

And with my swórd I'll keép this doór sáfe. Tit. I, 1, 288.

In den meisten Fällen wirken Länge des Vocals und emphatische Betonung zu dem Zweck zusammen:

For I' inténd to háve it ére lóng. H 6 A I, 3, 87.
They have travell'd all the night? Mere fetches; Lear II, 4, 90.
If móre, the móre thoú hast wrónged mé. Lear V, 3, 168.
And punish them to your height of pleasure. Meas. V, 1, 240.

Für *your* wird die durchgehends einsilbige Verwendung bestätigt von Max Wagner a. a. O. I, 13; II, 13 und von Wilke a. a. O. S. 13.

Eine entschiedenere Art der Verlängerung oder Zerdehnung liegt nun vor in der zweiten Gruppe von Wörtern, bei denen durch ein zwischen Muta und Liquida (resp. Nasal) der beiden Silben eingeschobenes *e* (selten *i*) thatsächlich eine dritte als Senkung dienende Silbe gebildet wird.

Wörter, welche derartige Dehnungen erleiden, sind: *remembrance, wondrous, pilgrim, country, brethren, entrance, frustrate, children, England, troublous, gently, humbly, lightning, shortly, juggler* etc.

Vor einer mit *r* oder *l* beginnenden Endsilbe scheint diese Erscheinung am häufigsten einzutreten. Gewöhnlich findet sich dies einzuschiebende *e* in den Drucken nicht vor, in welchen Fällen es in den folgenden Beispielen eingeklammert ist, zum Zeichen, dass es beim lauten Lesen derselben gesprochen werden muss.[1]

[1] Denn der Ansicht von Wilke (a. a. O. p. 14), dass in solchen Fällen „infolge der schweren Consonantenverbindung und des auf der

In ship, frēight wĭth remémb(e)ránce Sur. 22; Wyatt 209; Shaksp. Tw. I, 1, 32; John V, 2, 2; Beaumont and Fletcher, The Maids Tragedy II, 1, p. 28.
Let yoúr remémb(e)ránce applý to Bánquo; Macb. III, 2, 30; Wint. IV, 4, 76; Tim. III, 5, 92.
A'lso the Sírtes unfriéndly hárb(e)roúgh. Sur. 149.
Thy chánces beén so wónd(e)roús, Wyatt 38.
If yoú will tárry, hóly pilg(e)rím, Shaksp. All's III, 5, 43.
Some made your wives and some your child(e)ren Marl. Tamb A. 92; Shaksp. Err. V, 1, 360.
And blow the morning from their nost(e)rils; Marl. Tamb. B. 194.
And Hannibal to Rome so troub(e)lous Wyatt, N. 53 (152).
At your commandment humb(e)ly, Wyatt 104.
So stood the state, when Hen(e)ry the Sixth R 3 II, 3, 13.
Of óne stricken with dínt of light(e)ning, Wyatt 3, Marl. Tamb. A. 59; Lear IV, 7, 35.
In second accent of his ord(i)nance. H 5 II, 4, 126.

Weitere Beispiele: *géntlelý* Wyatt 104; *wónd(e)roús* 38; *resemb(e)led* Marl. Tamb. A. 47; *hund(e)red* ib. 83; *fidd(e)ler* Shaksp. Tam. II, 1, 158; *assemb(e)ly* Cor. I, 1, 159; *nob(e)ler* ib. III, 2, 6; *strumpeted : disáblé d* Sonn. 66, 8; *breth(e)ren* Tit. I, 1, 347; *short(e)ly* R 3 IV, 4, 428; *Eng(e)-land* R 2 IV, 1, 17; *ent(e)rance* Macb. I, 5, 40 und manche ähnliche (vgl. Abbott § 477, Ellis, On Earl. Engl. Pronunc. III, 951/2).

Bei Ben Jonson kommen noch einige andere Fälle zerdehnter, von der gewöhnlichen Aussprache abweichender

letzten Silbe ruhenden starken Nebenaccentes diese die Stelle von zwei Silben vertrete, ist durchaus nicht zuzustimmen. Dies würde hier zu sehr dem gleichtaktigen und daneben doch auch auf dem Wechsel von Hebungen und Senkungen beruhenden Rhythmus des neuenglischen Verses widersprechen, um so mehr, als schon in altenglischen Dichtungen durch thatsächliche Einfügung des Vocals der regelmässige Rhythmus sich oftmals hergestellt findet. Steht ein solches Wort vor der Cäsur, wie z. B. in dem Verse:

Rúde and as boístrous —́ | *as Céntaures leáping* Ben Jons. I, 701,

so kann es zweifelhaft sein, ob man das Fehlen einer Hebung annehmen will, wie in obiger Scansion Wilkes (ib. 15), oder Zerdehnung *(boisterous)*, wie wir vorziehen würden.

Scansion vor. So bildet das französische *e muet* eine eigene Silbe, z. B.:

Then say to Jaques, shall I be your son? The case is alt. IV, 1,

obwohl in diesem Fall auch Fehlen einer Senkung angenommen werden könnte. Ferner verwendet Ben Jonson die Wörter *faery*, *colonell* gelegentlich dreisilbig, *obeisance* viersilbig, *extraordinary* sechssilbig (Wilke p. 16).

KAPITEL 4.

WORTBETONUNG.

§ 54. Die Gesetze und die thatsächlichen Verhältnisse der neuenglischen Wortbetonung müssen in der folgenden Betrachtung natürlich als bekannt vorausgesetzt werden. Sie sind im Ganzen keine anderen, als in altenglischer Zeit: die Stammsilbe hat den Hochton, der zweite Theil eines Compositums, eine volle Ableitungssilbe oder eine determinierende Vorsilbe den Tiefton, leere Ableitungssilben oder leere Flexionssilben sind tonlos, die meisten alten Flexionssilben sind stumm geworden.

Es handelt sich hier nur darum, die Ausnahmen von jenen Gesetzen, oder im Ganzen wohl richtiger gesagt, die Uebertretungen, welche dieselben von Seiten der Dichter erlitten, zu constatieren.

Schon aus dem Umstande, dass einer der ersten metrischen Gesetzgeber der Engländer, George Gascoigne, in seinen „*Certayne Notes of Instruction concerning the making of verse or ryme in English*“ (1575) sogleich im ersten Satz, den er dem Bau des Verses widmet (S. 33, § 4), die Regel aufstellt: „*And in your verses remembre to place every worde in his natural Emphasis or sound, that is to say in such wise, and with such length or shortnesse, elevation or depression of sillables, as it is commonly pronounced or used*“ kann man schliessen, dass gerade in seiner Zeit sehr oft gegen

diese Fundamentalregel[1] des Versbaues aller accentuierenden Rhythmik gesündigt worden sein muss, da er es für nöthig hielt, dieselbe so entschieden in den Vordergrund zu stellen. Auch das Beispiel, welches er einige Zeilen weiter zur Illustration seiner Regel anführt, ist nicht minder instructiv, als diese selber. Er sagt: „*For example of th'emphasis or natural sound of words, this word Treasure hath the grave accent upon the first sillable, whereas if it should be written in this sorte, Treasúre, nowe were the second sillable long, and that were cleane contrarie to the common use wherwith it is pronounced*".

In dieser nach Gascoignes Aussage also schon damals entschieden der allgemein gebräuchlichen Betonung des Wortes *treasure* durchaus zuwiderlaufenden Verwendung ist dasselbe mehrmals in den Dichtungen Wyatts dem Versrhythmus eingefügt, so z. B.:

What vaileth únder kaý To keép treasúre alwaý, Wyatt 128.
To pródigal sinners infinite treasúre, 222;

ebenso *measure*, *pleasure*, *nature* etc.

Zahlreiche andere, damals längst in der englischen Sprache eingebürgerte, auf verschiedene sonstige Endungen ausgehende, romanische Wörter kommen bei den Dichtern jener Zeit gleichfalls in ungewöhnlicher rhythmischer Betonung vor.

Surrey und Wyatt, die Häupter der neuen Schule, wie Puttenham sie nennt (a. a. O. p. 74), standen im Vordergrund des neu erwachten Interesses für die wissenschaftliche Erforschung und Ausbildung der poetischen Form. Aber obwohl Puttenham jene beiden Dichter mit Recht als „*the first reformers of our English meetre and stile*" bezeichnet, so ist er doch keineswegs blind gegen ihre Fehler, die er hauptsächlich in der zu laxen Befolgung des Hauptgesetzes der Metrik, der Uebereinstimmung des Wortaccentes mit dem

---

[1] Auch andere alte Metriker heben dieselbe nachdrücklich hervor, so King James I.: *Reulis and Cautelis* p. 59; W. Webbe: *A discourse of English Poetrie* p. 63; Puttenham: *The Arte of English Poesie* p. 94.

Versaccente, erblickte. Dies geht deutlich hervor aus folgendem Passus (S. 138):

„The Earle of Surrey upon the death of Sir Thomas Wiatt made among other this verse Pentameter and of ten sillables:

What holy grave (alas) what sepulcher.

But if I had the making of him, he should have bene of eleven sillables and kept his measure of five still, and would so haue runne more pleasantly a great deale: for as he is now, though he be even he seemes odde and defective, for not well observing the natural accent of every word, and this would have been soone holpen by inserting one monosillable in the middle of the verse . . . . :

What holie graue alas what fit sepulcher".

Dies Citat Puttenhams zeigt, dass die auch bei Shakspere gebräuchliche Betonung *sepúlchre* die damals übliche war, nicht *sépulchre*, wie heutigen Tages.

Puttenham scheint den Vers übrigens aus dem Gedächtniss ungenau citiert zu haben, denn in den Gedichten Surreys auf Wyatts Tod findet sich derselbe nicht vor, wohl aber begegnet in einem Sonett Surreys zum Preise der Wyatt'schen Uebersetzungen Davidischer Psalmen ein Vers von ähnlichem Wortlaut und nach damaliger (obwohl gleichfalls nicht nach heutiger) Betonung vielleicht von ähnlich mangelhaftem Tonfall des letzten Wortes, nämlich:

What holy grave, what worthy sepulture, (58)

im Reime auf *pure*. Dasselbe Wort findet sich in gleicher Betonung jedoch auch S. 134.

Jedenfalls lassen diese kritischen Bemerkungen Gascoignes und Puttenhams deutlich erkennen, dass man schon damals derartige, durch den Versrhythmus veranlasste Betonungen als dem natürlichen Wortaccent widerstrebend verurtheilte. Auch giebt der letztere an einer anderen Stelle seiner Schrift (p. 94) in noch deutlicheren Worten seinem Abscheu gegen solche Vergewaltigungen der Sprache Ausdruck, indem er sagt:

„Now there can not be in a maker a fowler fault, then to falsifie his accent to serve his cadence, or by untrue ortho-

graphie to wrench his words to helpe his rime, for it is a signe that such a maker is not copious in his owne language, or (as they are wont to say) not halfe his crafts maister".

In diese Kategorie der „*foul faults*" gehört nun weitaus die grösste Anzahl der bei den frühesten neuenglischen Dichtern in so erheblicher Anzahl vorkommenden Widersprüche des rhythmischen Accents mancher Wörter gegen deren natürliche Wortbetonung. Dies geht allein schon daraus hervor, dass die nämlichen Wörter nicht nur in noch zahlreicheren Fällen von denselben Dichtern, sondern auch schon von früheren Poeten dem neuenglischen Brauch entsprechend im Versrhythmus verwendet werden, und nur der Umstand, dass diese letzteren in Wirklichkeit und namentlich vom Standpunkt der damaligen Kritiker aus, noch häufiger gegen jenes Fundamentalgesetz gesündigt hatten, Surrey und Wyatt, die Finder und Erfinder neuer Vers- und Strophen-Arten, also auch in dieser Hinsicht als „*the first reformers and polishers of our vulgar Poesie*" gelten konnten, lässt es begreiflich erscheinen, dass diese, namentlich der letztere, sich nicht noch stärkeren Tadel von Seiten der Kritiker zuzogen. Dann aber kam ihnen noch ein Umstand zu Hilfe, derselbe, der sie mit dazu verführt hatte, jene Fehler zu begehen, nämlich der schon so lange gültige, obwohl erst in neuerer Zeit von Goethe formulierte Erfahrungssatz: „Es erben sich Gesetz' und Rechte wie eine ew'ge Krankheit fort". Weil die altenglischen Dichter des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts wegen der zu ihrer Zeit noch vielfach schwankenden Betonung der romanisch-englischen Wörter sich derselben mit beliebiger Accentuierung im Versrhythmus bedienten und bedienen durften, erlaubten sich auch die letzten altenglischen und die ersten neuenglischen Dichter häufig die nämliche Freiheit, obwohl sich zu ihrer Zeit der Wortton in den meisten Fällen längst befestigt hatte; und weil eben jener Gebrauch oder Missbrauch in der Poesie allmählich conventionell geworden war und die beiden freilich recht jugendlichen Reformatoren des englischen Verses sich ihn gestatteten, wurde er, obwohl von den damaligen Kritikern getadelt, so doch nicht mit

der Entschiedenheit an ihnen gerügt, die man hätte erwarten sollen. Abgesehen von den oben citierten Bemerkungen und einigen unwesentlicheren Ausstellungen (so u. a. p. 86), kommt in Puttenhams Schrift kein Tadel hinsichtlich der beiden oft von ihm citierten Dichter Surrey und Wyatt vor, und doch ist sowohl ihre Behandlung der Wortbetonung, als auch ihre Reimkunst durchaus nicht mustergiltig zu nennen. Und eben weil auch die letztere nur eine mangelhafte ist, gewährt auch dieses sonst relativ zuverlässige Kriterium uns nur ein unsicheres Hilfsmittel, um Aufschlüsse über die erstere daraus zu gewinnen, oder genauer gesprochen: um zu erfahren, ob wir es bei gewissen Wörtern, die mit ungewöhnlicher, resp. schwankender Betonung von ihnen verwendet worden, mit Ueberresten altenglischer, noch an den französischen Wortaccent erinnernder Betonung oder mit einer willkürlichen, der regelmässigen Wortbetonung zuwiderlaufenden, also fehlerhaften Behandlung des Wortaccents von Seiten dieser Dichter zu thun haben.

Dass es in der Sprache des sechzehnten Jahrhunderts ebenso wie in derjenigen des neunzehnten Wörter gab, deren Betonung eine schwankende war, die also dem gewöhnlichen, jambischen Versrhythmus sich beliebig einfügen konnten, ist unzweifelhaft und wird zum Ueberfluss auch noch durch das Zeugniss eines metrischen Schriftstellers dieser Epoche dargethan. William Webbe äussert sich nämlich in seiner Schrift *„A Discourse of English Poetrie“* (1586) ed. Arber, London, 1870, p. 63 gleichfalls über die Nothwendigkeit der Uebereinstimmung des Wortaccents und des rhythmischen Accents mit folgenden Worten, wovon der von uns durch den Druck hervorgehobene Schlusspassus namentlich hier in Betracht kommt: . . . *„this is one especiall thing to be taken heede of in making a good English verse, that by displacing no worde bee wrested against his naturall propriety, whereunto you shal perceyve eche worde to be affected, and may easilie discerne it in wordes of two sillables or above, though some there be of indifferencie, that wyll stand in any place“*.

Eine Entscheidung, welche Wörter als derartige, thatsächlich zwiefache Betonung zulassende und welche nur in Folge willkürlicher Verwendung von Seiten der Dichter als solche vorkommend anzusehen sind, lässt sich nur aus einer Betrachtung der einzelnen Fälle treffen.

Selbstverständlich kann es sich hier nur um zwei- und mehrsilbige Wörter handeln. Betreffs der metrischen Verwendung einsilbiger Wörter mit Rücksicht auf ihre logische Betonung im Satz ist auf das bei der schwebenden Betonung S. 38 und 39 Gesagte zu verweisen.

§ 55. Wie in altenglischer Zeit, so treten uns auch bei den frühesten neuenglischen Dichtern germanische und romanische Wörter in zwiefacher Betonung im Versrhythmus entgegen, obwohl es sich herausstellt, dass die Wortbetonung zu ihrer Zeit im Grossen und Ganzen mit der jetzt üblichen übereinstimmt. In der Regel finden sich die abweichenden Betonungen zu Ende des Verses, namentlich im Reim, und kennzeichnen sich schon dadurch, wie dies Band I, S. 529 u. 530 dargethan wurde, als aus Reimnoth oder Reimbequemlichkeit hervorgegangene Missbräuche. Im Uebrigen gilt auch hier das für die Betonung der Wörter und ihre Verwendung im jambischen Versrhythmus in Band I, S. 127 und S. 141 angegebene Gesetz, dass zweisilbige, aus hochtoniger und tonloser Silbe bestehende Wörter, z. B. *brother, given, about,* nicht gegen die natürliche Wortbetonung im Verse verwendet werden dürfen, während dies bei solchen, die aus hochtoniger und tieftoniger Silbe bestehen, wie, z. B. *postman, darling, wherein,* leichter zugestanden werden kann, und ferner, dass dreisilbige Wörter, in denen zwei rhythmisch tonfähige Silben (eine hochtonige und eine tieftonige) durch eine tonlose, oder in denen zwei tonlose durch eine hochtonige getrennt sind (wie *summercorn, forgotten*), nicht der natürlichen Betonung entgegen im Rhythmus gebraucht werden dürfen, (also nicht *summércorn* und *fórgottén*), während dies bei solchen Wörtern, die in ihrer Silbenzusammensetzung die regelmässige Stufenleiter des Tonverhältnisses, hochtonig, tieftonig, tonlos, nicht unterbrechen oder wenigstens bei

zwei Silben beobachten, eher möglich ist, wie z. B. in *handwriting, alliance* etc.

Aus demselben Grunde können daher auch zweisilbige, aus hochtoniger und tonloser Silbe bestehende Wörter, wie *brother, summer,* wenn sie den zweiten Theil eines Compositums bilden, wodurch die hochtonige Silbe zu einer tieftonigen wird, wie *stépbròther, mídsùmmer,* die gleiche rhythmische Behandlung erleiden, also im jambischen Verse mit der Accentuation *stépbrōthĕ́r, mídsūmmĕ́r* verwendet werden.

§ 56. Den romanischen Wörtern, welche die zahlreicheren und in ihrer altenglischen, thatsächlich schwankenden Betonung für eine derartige rhythmische Behandlung anderer, auch gewisser germanischer Wörter von Seiten der ersten neuenglischen Dichter noch vorbildlich, resp. massgebend waren, wenden wir uns zuerst zu, indem wir sie nach den Endsilben geordnet betrachten.

-ace. Romanische Betonung dieser Endung, belegt u. A. in King Horn 1256 im Reim: *his : palais,* findet sich bei Surrey:

Into the inward wards of her palace, 174.
But the palace within confounded was, 132.

Im ersten Beispiel wäre übrigens Fehlen einer Senkung nach *wards,* im zweiten Fehlen des Auftakts und epische Cäsur bei gewöhnlicher Betonung (*pálace*) möglich. Diese, schon in Will. of Pal. 2838 *(perles was the paleis)* vorkommend, die wohl auch bei Wyatt S. 209 mittels Taktumstellung anzunehmen ist, ist bei Surrey die gebräuchlichere:

When he had seen his palace all on flame, 135; 127; 133; 150; 175.

-age hat bei Surrey stets, bei Wyatt fast immer die gewöhnliche, verklingende Betonung, so in *ímage* Sur. 135 und wohl auch 145 nach der Cäsur; Wyatt 214; *vísage* Sur. 60; Wyatt 162; *cóurage* Sur. 114; 138; *vántage* Sur. 34; *vóyage* Wyatt 162; *óutrage* 205 nach der Cäsur; *bóndage* Sur. 20. Nur dies letztere Wort, mit germanischer Betonung belegt in den volksthümlichen Townl. Myst.: *Syche bondage shalle I to theym beyde* (S. 57 u. 58), kommt bei

Wyatt auch mit romanischer Betonung vor, so S. 55 im Reim auf *rage* und in dem Verse:

In foul bondage; to loose and to discuss, 224.

Wir haben es hier also sicher mit einem Verstoss gegen den Wortaccent zu thun und derartige Verse daher mit schwebender Betonung zu lesen, ebenso *outrage,* Shaksp. H 6 A IV, 1, 126.

-ail, -el, (*-le*) hat gleichfalls, wie schon durch die zweite Schreibung angedeutet wird, gewöhnlich tonlosen Accent, so *marvel* Wyatt 39, 188 (mit fehlendem Auftakt), *vessel* Sur. 144, *sequel* 61, *entrails* 150, *mantle* 122, *battle* 126 etc., *travail* 2 öfters, 36, 60 etc., Wyatt 19, 26, 123. Dies letztere Wort gebrauchen beide Dichter auch mit romanischer Betonung im Innern des Verses:

The end of each travail forthwith I sought to know; Sur. 82.
You do misseek with more travail and care. Wyatt 189.
The vain travail hath wearied me so sore; 19; 26; 123.

Der Umstand, dass dies in früherer Zeit, z. B. bei Barbour, sehr oft im Reim und zwar stets mit romanischer Betonung gebrauchte Wort bei Surrey und Wyatt nie im Reime vorkommt, dass es von ihnen gewöhnlich und von Shakspere stets mit germanischer Betonung gebraucht wird, so wie auch, dass die übrigen Wörter mit ähnlicher Endsilbe dieselbe verklingen lassen, legt den Schluss nahe, dass wir auch hier fehlerhafte, resp. schwebende Betonung anzunehmen haben.

Aehnlich wird es sich verhalten mit dem Worte *entrails* in dem Surrey'schen Verse:

Care pierceth my entrails, and travaileth my spirit; 106,

wenn der Vers nicht mit doppelter Senkung und Zerdehnung *pierceth my ént(e)raíls* zu lesen ist. Shakspere betont das Wort stets auf der ersten Silbe.

-ain hat gleichfalls in der Regel germanische, verklingende Betonung: *moúntain* Sur. 71, 138; Wyatt 13, 15; *foúntain* ib.; *fóreign* Sur. 60; *Brítain* 13, 66; *sóvereign* 37; *cértain* 76; Wyatt 12. Dies letztere Wort wird von Wyatt öfters, sowohl im Innern des Verses (S. 75, 120), als auch im Reim (*in vain : certain* 139; *úncertain : pain* 13) mit

abweichender, sicherlich fehlerhafter, schwebender Betonung gebraucht, wie namentlich das letzte Beispiel mit Bestimmtheit schliessen lässt. Auch *the hígh mountaîns* Sur. 47 ist so aufzufassen, desgl. *The Greek chieftains* 112, *The great captains* 122, wenn man nicht vorzieht, in diesen beiden letzten Fällen fehlende Senkung und epische Cäsur anzunehmen. In dem Halbverse

With such sudden surprise 107.

liegt Taktumstellung vor.

-al, -el ist sowohl als substantivische, wie als adjectivische Endung in der Regel unbetont, so in: *martial* Sur. 63, *equal* 66, *regal* 63, *mortal* 28, *cruel* 49, *cristal* 38, Wyatt 185. Dies letztere Wort findet sich jedoch in substantivischer Bedeutung auch mit betonter letzter Silbe bei Wyatt:

Alas! the clear cristal, the bright transplendent glass, 156; N 58.

Das Wort kommt in der modernen englischen Sprache und auch bei Shakspere nicht mehr vor; den höfischen Dichtern des vierzehnten, fünfzehnten und beginnenden sechzehnten Jahrhunderts war es aber ganz geläufig, und zwar betonen diese ebenfalls, wie es scheint, das Adjectiv auf der ersten, das Substantiv auf der zweiten Silbe, vgl. z. B. Dunbar ed. Laing p. 12, v. 38: *The crístal aír* und p. 242, v. 79: *Bricht báll, cristáll, rois virgináll.*

Hier haben wir es also in der That bei Wyatt mit einem Ueberrest alter Betonung zu thun.

Das bei Surrey S. 160 vorkommende Wort *spoúsals* wurde schon S. 46 erwähnt.

-ance, -ence findet sich bei Surrey stets und bei Wyatt meistens mit moderner Betonung, z. B. *cónscience* Sur. 63, 69; *lícense* 10; *coúntenance* 73, 77; *cónstance* 41; *présence* 30, 149; Wyatt 44; *pátience* 84; *pénance* 214; so auch *defénce* 81; *offénce* 205, 206, 208, u. a. Das zuletzt erwähnte Wort jedoch kommt im Gegensatz zu der für dasselbe herrschend gebliebenen romanischen Betonung einmal mit dem rhythmischen Accent auf der ersten Silbe bei Wyatt vor:

And hé that súffereth óffĕnce without bláme, 192; N. 89,

ein Beweis, mit welcher Willkür er den Wortaccent dem rhythmischen Accent unterordnete. So ist denn schwerlich ein Anlass vorhanden, die übrigen, sämmtlich im Reime vorkommenden Fälle abweichender Betonung: *prēsēnce : véheménce* 3; *prēsēnce : defénce* 81; *griēvánce : advánce* 55; *pēnánce : cóuntenánce* 209; *bālánce : advánce* 173 anders aufzufassen, als schwebende Betonung erheischende Concessionen des Wortaccents an den rhythmischen Accent, zu denen der Dichter sich aus Reimnoth oder Reimbequemlichkeit veranlasst sah.

-ant, -ent sind Endungen, mit denen es sich nicht anders verhält. Als adjectivische und substantivische Endsilben sind sie, wie in moderner Sprache, bei Surrey stets, bei Wyatt meistens unbetont: *férvent* Sur. 46, Wyatt 114; *pleásant* Sur. 5, 10, 13, 15, 22, 56, 86 etc. Wyatt 131; *áncient* Sur. 13, 160, 175; *pátient* 44; *pérsaunt* 4; *présent* Wyatt 21; *sérpent* Sur. 7, 121; *párents* 136, 140; *tórment* 81, 100, 152; Wyatt 2. Als verbale Endsilbe trägt *-ent* den Ton: *to contént* Sur. 7; *to presént* 14; *to tormént* Wyatt 58.

Bei Surrey finden sich wohl schwerlich Ausnahmen von dieser Regel; denn der Vers:

Of his parents, before their face fell down 134

ist mit fehlendem Auftakt zu lesen.

Der weniger gewandte Wyatt beansprucht auch hier wieder öfters schwebende Betonung im Reime z. B.: *pleāsánt : semblánt* 130; *prēsént : bánishmént* 124; *prēsént : intént* 104; *tōrmēnt : intént* 71 und auch im Innern des Verses:

That mý tōrmēnt and woe 72; 136.

-er, romanischem *-ier*, *-ière* entsprechend, kennzeichnet sich schon durch die Schreibung als eine unbetonte Silbe, wie auch durch ihre fast durchgängig unaccentuierte Verwendung als Senkung bestätigt wird, so z. B.: *chámber* Wyatt 32; *dánger* Sur. 102, 143, 170; Wyatt 32; *bánner* Sur. 12; *píllar* 133; *ríver* 71; *praýer* 125, 160; Wyatt 222; *mátter* 17; *féver* 17, 168. Surrey gebraucht diese Wörter wohl schwerlich mit abnormer Betonung, denn in den drei

Anglia IV, 16 citierten Beispielen ist u. E. beim ersten und dritten derselben Fehlen des Auftaktes oder doppelte Taktumstellung, in dem zweiten aber Fehlen einer Senkung anzunehmen.

Bei Wyatt jedoch wird bisweilen sogar Wörtern mit dieser Endung in Reim und Rhythmus schwebende Betonung aufgenöthigt; so z. B. in dem Worte *fever*:

Whosó hath seén the sick in his fēvḗr,
And thát the fit is pást of his fērvoúr, 210,

wogegen schwerlich in der entweder nur im ersten Entwurf vorhandenen oder mangelhaft überlieferten Uebersetzung eines Petrarca'schen Sonetts durch Wyatt (S. 1) *bānnḗr : suffḗr*, sondern vermuthlich mit natürlicher Betonung zu scandieren ist.

-ess (ags. *-issa* und frz. *-esse*) hat ebenfalls in der Regel die germanische, verklingende Betonung: *The virgin Góddess* Sur. 119, 124, 137, 155; *What fórtress shâll we táke* 125; *With mý dear Mistress* Wyatt 21; *Pásseth the riches* 232.

Rhythmische Betonungen wie in:

Wórship was dóne to Céres the Goddéss; Sur. 142, 145

und *mistréss : distréss* Wyatt 109, 136; *richés, accéss* ib. 209 sind nichts anderes, als unberechtigte, durch alten Missbrauch veranlasste Concessionen der Dichter an den Rhythmus, resp. an den Reim zu Ungunsten des allgemein üblichen Wortaccents.

-et als Adjectiv-, Participial- oder Diminutivendung wird fast ausnahmslos unbetont verwendet: *fillet* Sur. 121, 124 auch 117 (Taktumstellung); *billet* 168; *túrret* 57; *córnet* 17; *quíet* 64; *sécret* 69, 70 etc., Wyatt 42.

In dem Surrey'schen Verse:

In most quiet, are next ill rest. 69,

könnte schwebende Betonung angenommen werden, wenn man nicht eine durch den langen Vocal in *most* und den Consonantennexus *st, qu* ersetzte fehlende Senkung bei natürlicher Betonung vorzieht; ähnlich in *The meán diet* 56. Dies ist sicher anzunehmen in *a blind wicket* Sur. 130 und in *of deép sécrets* Wyatt 221.

-est ward ebenfalls nur unbetont verwendet. In dem Verse:

The wild forest, the clothed holts with green; Sur. 20

ist die nämliche Lösung des sonst anzunehmenden Widerstreits zwischen Wort- und Versaccent wie in den beiden zuletzt erwähnten Beispielen zulässig.

-ice steht gewöhnlich tonlos: *málice* Sur. 11; *jústice* Wyatt 149, 221; *service* 177. Zur Erleichterung des Reims verwendet der letztere diese Wörter auch mit schwebender Betonung: *justice : guise* 229; *service : wise* 177.

-ile in dem Worte *exile* lässt germanische und — offenbar durch den Einfluss des zu Grunde liegenden lateinischen Wortes — auch romanische Betonung zu. Surrey scheint nur die letztere zu kennen: *exíle* 28, 139, 145; Wyatt betont auch: *In this exíle* 14. Bei Shakspere kommen beide Betonungen *éxile* und *exíle* in substantivischer und verbaler Bedeutung neben einander vor (s. A. Schmidt, Shaksp. Lex.). Bei Ben Jonson findet sich das Wort *facile* mit dem Accent auf der zweiten Silbe:

He has so moderne and facile a veine I, 483.

-in, -ine ist unbetont in *vergin* Sur. 119, 129 (fehlender Auftakt); *engine* 118, 119, 123; *cousin* 62 und steht mit schwebender Betonung in:

And coverd with engines the gates beset, Sur. 130;

desgl. Ben Jonson, Masques II, 135.

-if, -ive steht bei Surrey stets unbetont: *caitif* 120, 121; auch 115, 143, 160 (Taktumstellungen); *native* 122, 123, dagegen bei Ben Jonson betont:

That sóught unkíndly tó captive his countrie I, 362.

-ish desgl.: *vanquish* Sur. 126, 127 etc., 63 (Taktumstellung), *languish* 7, *anguish* 30, *flourish* 115.

-on ebenfalls: *seáson* Sur. 3 (vgl. S. 93); Wyatt 7; *pardon* Sur. 98; Wyatt 214; *príson* Sur. 19, 20; Wyatt 54; *guérdon* Sur. 163; *treáson* 122; *whose moist poíson* 13 (fehlende Senkung); *reáson* Wyatt 10 etc. In dem Verse:

The ships shaken, unfriendly the season. Sur. 149

hat man die Wahl, ob man *ŭnfrīendlȳ the seáson* oder *unfriendly thé seăsŏn* scandieren will. In den Wyatt'schen Versen:

And ón my faith, methink it goód reáson
To chánge púrpose, like ăftĕr the seáson. 7

ist wegen des correspondierenden Verspaars mit klingenden Reimen die obige Scansion der regelmässig jambischen mit der Accentuation *reăsŏn : seăsŏn* · als Reim vorzuziehen; ebenso ist S. 205 *ás in príson or gráve* besser, als *as ín prīsŏn or grave.*

-or, -our wird zwar auch in der Regel unbetont im Rhythmus verwendet, so: *hónour* Sur. 18, 147; Wyatt 191; *lábour* Sur. 38; Wyatt 33; *fávour* Sur. 18; Wyatt 235, 117; *ármour* Sur. 128, 133; *dólour* 27; *vápour* 16; *térror* Wyatt 215; *cólour* 7, 17; *súccour* 9; *érror* 10; *rígour* 49. Doch kommen hier noch verhältnissmässig am häufigsten romanische Betonungen vor, so bei Surrey: *In greát hŏnoŭr* 166; *and shene ărmoŭrs I sáw* 143; vielleicht auch *Our fírst lăboŭr* 128 (obwohl hier fehlende Senkung möglich ist); namentlich aber bei Wyatt, und zwar meistens durch den Reim veranlasst: *cŏloŭr : therefóre* 6; *tĕrrŏr : sŭccoŭr* 210; *fūrŏr : tĕrrŏr : ĕrrŏr* 215; *favour : Paramoúr* 65; *savour : liquor* 223; *liquor : furor* 223; *furor : dolor : error* 211.

Wie in früheren Fällen, so haben wir es auch hier mit einem aus der altenglischen Epoche ererbten Missbrauch, nicht aber mit einem durch die natürliche Redeweise noch erlaubten Gebrauch zu thun. Betonungen dieser Art bei Wilke:

In thése great títles ánd decreéd honoúrs **Ben Jonson I, 755; II, 16.**
If you can speake. We beg favour and mercy **ib. I, 522.**

Besser scandiert man: *decreéd hónours, bég fávour.*

-une ist in dem Worte *fórtune* in der Regel unbetont: *fórtune* 45, 115; Wyatt 31, 39; kommt aber auch mit schwebender Betonung vor im Reim *fōrtūne : tune* Wyatt 52, wie im Rhythmus: *Yea though Fōrtūne her pleasant face* 52; *At me Fōrtūne list to begin* 73, obwohl hier Taktumstellung möglich wäre, desgl. Surrey 115.

-ure ist diejenige Endung, von welcher Gascoigne das Wort *treásure* als Beispiel anführt, um zu zeigen, dass

die Betonung der zweiten Silbe im Rhythmus durchaus dem natürlichen Wortaccent zuwider sein würde. Dies wird durch den gewöhnlichen dichterischen Gebrauch bestätigt: *meásure* Sur. 2; Wyatt 14; *pleásure* 74 etc.; Wyatt 54, 155; *displeásure* Wyatt 150; *pícture* Sur. 147, 168, 127; (doppelte Taktumstellung); *clósure* 69, 132 (doppelte Taktumstellung); *moísture* Wyatt 34; *náture* 40. Gleichwohl steht diese Endung bei dem sehr willkürlich mit der Wortbetonung umgehenden Wyatt doch ebenso oft, wie andere tonlose romanische Endungen, im Reim und im Versinnern in der Arsis: *meăsûre : treăsûre* 125, 128, 222; *nătûre : ŭnsûre* 144; *dĭspleăsûre : endúre* 23 etc. Noch Ben Jonson betont:

As if natúre disclós'd I, 832

-y, französischem *é* und *ie* entsprechend, kennzeichnet sich schon durch die Schreibung als eine germanische Wiedergabe dieser Laute und hat daher auch in der Regel verklingende, unbetonte Verwendung im Verse: *fúry* Sur. 28, 166, auch 59, 137; Wyatt 12; *píty* Sur. 27, 75; Wyatt 53, 75, 24; *mércy* Sur. 11, 18; Wyatt 208, 224; *beaúty* Sur. 61; Wyatt 139; *énvy* Sur. 61, 69; *phrénzy* Sur. 114; auch 172 (fehlende Senkung); *návy* 131; *fáncy* 17, 73; *glóry* Wyatt 213; *súrety* 234; *fólly* 118; *plentiful* 214 etc.

Auch für diese Wörter erheischt Wyatt öfters schwebende Betonung im Versinnern und namentlich im Reim: *beaŭtý́ : thee* 34; *glōrý́ : mercý́* 208, 219; *Obtaín pĭtý́ and gráce* 137; *pity : thee* 34, 109. Oefters jedoch ist Aushilfe möglich, so in dem Verse:

Then shált thou knów beaúty but lént, 30

durch Taktumstellung; desgl.: *But by thy greát mérciful própérty* 212 und ähnlich 222.

Bemerkenswerth ist, dass Ben Jonson das Verbum *envy* noch oft auf der letzten Silbe betont (so auch einmal bei Shakspere Shr. II, 1, 18 gegenüber gewöhnlichem *énvy*) und vereinzelt auch *countee*:

And who does me, though I not him envy? I, 331, 780, 821 etc.
Hath challeng'd either wide countee Underwood II, 276

§ 57. Von anderen abnormen rhythmischen Betonungen dieser Art mögen noch folgende angeführt werden: *Fāmoŭs : glōrioŭs* Wyatt 152; *pĕrféct* 211; *dīvérse* 7.

So auch: *In this ĕxīle no maner of cōmfōrt : resórt* Wyatt 14, 207, 212; (dagegen *cómfort* 139, 206); *If súch rĕcōrd, alás* 156, so auch Shakspere R 3 III, 1, 72 etc.; (dagegen *récord* Wyatt 218); *dīscōrd : accórd* Sur. 6; *dīscōrd : Lord* 87; *The wailful wróngs and hárd cōnflīcts* 85; *purchase : grace* 58; Wyatt 231; *mīschīef : grief* Wyatt 78; wogegen in dem Verse:

O mischief! bý mīschīef to bé redréssed, 54

beide Betonungen, die richtige und die schwebende, vereinigt sind und so recht das Wesen der letzteren veranschaulicht wird. Ferner *sāfegŭārd : ward* 212; *Gēntīles* 224; *trēspáss'd : fast* 219; *Madáme : fláme* 149; *prōmĕss : express* 21 *: redress* 25; die beiden letzteren vermuthlich mit versetzter Betonung, namentlich *proméss,* weil daneben die Form *prómise* bei Wyatt vorkommt (31).

Einige andere zweisilbige Wörter, die bei Shakspere[1] in ähnlicher, der gewöhnlichen Accentuation öfters oder auch stets zuwiderlaufenden Betonung vorkommen, sind noch zu erwähnen.

So betont er stets *aspéct* gegenüber dem heutigen *áspect*:

I téll thee, lády, this aspéct of mine Merch. II, 1, 8.

Vielleicht auch *commérce* statt *cómmerce*:

Peaceful commerce from dividable shores, Troil. I, 3, 105.
All the commerce that you have had with Troy ib. III, 3, 205,

obwohl hier auch doppelte Taktumstellung angenommen werden könnte; sonst kommt das Wort bei Shakspere nur in Prosastellen vor.

Bei *abject* in substantivischer Bedeutung R 3 I, 1, 106 gebe ich der von Abbott in zweiter Linie vorgeschlagenen Scansion mit gewöhnlicher Betonung *ábjects* vor derjenigen mit ungewöhnlicher den Vorzug.

---

[1] Vgl. auch Ellis, On Earl. Engl. Pronunciation III, p. 930 1.

Absúrd hat stets die gewöhnliche Betonung bei Shakspere. Daher ist Haml. III, 2, 65 schwebende Betonung anzunehmen.

Consórt in der Bedeutung *company, fellowship* hat bei ihm stets den Ton auf der zweiten Silbe; mit der jetzigen Betonung, auf der ersten Silbe, steht das Wort nur in der Bedeutung *a company of musicians playing together* bei ihm nach Alex. Schmidt. Man vergleiche:

Yes, madam, he was of that consórt. Lear II, 1, 99.
And bóding scréech-owls máke the cónsort full! H 6 B III, 2, 326.

Die neueren Herausgeber drucken *concert* dafür.

Auch für das Wort *contract* unterscheidet Schmidt eine besondere Bedeutung, nämlich *treaty, agreement,* wenn es den Ton auf der zweiten Silbe hat:

How jóýful I'am máde by this contráct! H 6 A III, 1, 143,

wogegen es in der specielleren Bedeutung *marriage-contract* mit dem rhythmischen Accent sowohl auf der ersten, als auch auf der letzten Silbe vorkommt:

To máke this cóntract grów; Temp. IV, 1, 19.
A cóntract óf true lóve ib. IV, 1, 84, 133.
I did; *with his contráct with Lády Lúcy,*
And his contráct by députý in Fránce; R 3 III, 7, 5, 6.

compact kommt nach Schmidt nur H 6 A V, 4, 163 mit der heutigen Betonung auf der ersten Silbe vor:

And thérefore táke this cómpăct óf a trúce,

sonst stets mit dem Ton auf der zweiten:

But whát compáct mean yoú to háve with ús? Caes. III, 1, 215.

converse hat auch als Substantiv bei Shakspere den Ton stets auf der zweiten Silbe:

Your party in converse, him you would sound, Haml. II, 1, 42; Oth. III, 1, 40; LLL. V, 2, 745.

edict findet sich in beiderlei Betonung:

Make thine own édict fór thy pains Ant. III, 12, 32.
If the first that did the edíct infringe Meas. II, 2, 92.

instinct wird, wo es im Verse bei Shakspere vorkommt, stets auf der zweiten Silbe betont:

And mére instinct of lóve and lóyaltý H 6 B III, 2, 150; R 3 II, 3, 42; Cor. V, 3, 35; Cymb. IV, 2, 177; V, 5, 381; Sonn. I, 7; H 4 B I, 1, 86.

Er wird es also durchgängig, auch in prosaischer Rede, so betont haben.

Dasselbe ist für *import* als Substantiv zu bemerken: *Be they of much import* Gent III, 1, 55 etc. (s. Schmidt). Desgl. für *impress* als Substantiv: *This weak impress of love* Gent III, 2, 6 etc. (s. Schmidt).

portents hat stets den Ton auf der zweiten Silbe:

What plágues and whát porténts! What mútiny! Troil. I, 3, 96 etc.

precepts kommt nur in heutiger Betonung, mit dem Accent auf der ersten Silbe, vor; in dem einzigen Verse, in welchem Abbott und Schmidt den Ton auf der zweiten Silbe annehmen:

As sénd prěcěpts to thé leviathán H 5 III, 3, 26

ist daher die Scansion mit schwebender Betonung vorzuziehen. Auch könnte, da das *as* in der Wendung *as bootless as* emphatisch steht, Fehlen des Auftakts oder auch zwiefache Taktumstellung angenommen werden.

Das von Schmidt angeführte *sojóurn* neben dem gewöhnlichen *sójourn* ist nicht erwiesen, da der einzig mögliche Fall einer derartigen Betonung, Rom. III, 3, 169, durch die dort zulässige Taktumstellung beseitigt wird.

Unter den von Wilke (a. a. O. p. 34/35) aus den Werken Ben Jonsons mitgetheilten Wörtern mit verschobenem rhythmischem Accent scheinen ausser den schon erwähnten die folgenden wegen ihrer Stellung im Verse (entweder zu Ende oder im Innern einer rhythmischen Reihe), wo Taktumstellung oder ein sonstiger Ausweg weniger leicht zulässig wäre, die folgenden ziemlich sicher verbürgt zu sein: *condúct* (subst.) II, 183 Underw.; *recórds* (subst.) ib. 235; *cohórts* I, 423; *coveý* ib. 217; *essaýes* (subst.) I, 772; *abstráct* I, 330; *triúmph* I, 1011, 390 etc.

§ 58. Wir schliessen hieran die Betrachtung der zahlreichen germanischen Wörter, die namentlich von den Dichtern der ersten neuenglischen Epoche gern mit schwankender Betonung gebraucht werden, an. Da der

natürliche Wortaccent hier in der Regel auf der Stammsilbe, resp. auf der ersten Silbe (nämlich bei Compositis, abgesehen von Partikel-Compositionen) ruht, so haben wir es hier in fast allen Fällen mit schwebender Betonung zu thun. Bei einigen zusammengesetzten, zweisilbigen Wörtern ist in Folge des annäherungsweise gleichen lautlichen Gehaltes der beiden Silben, also ihrer einander ähnlichen Quantität, auch der Tonunterschied zwischen denselben ein so geringer, dass sie fast als gleich stark betont gelten und daher nach Belieben sowohl als Hebung, als auch als Senkung, also im eigentlichsten Sinne des Wortes mit schwebender Betonung verwendet werden könnten. An Wörter dieser Art (sogenannte Anlehnungen) hat William Webbe jedenfalls in erster Linie gedacht, wenn er sagte, dass es einige gäbe *„of indifferencie, that will stand in any place“* (vgl. S. 123/4).

Unter den früher (S. 40) aus Surrey und Wyatt angeführten Beispielen befanden sich schon einige Wörter dieser Art, wie z. B. *moonlight* Sur. 126; ähnlich auch *moonlight : bright* Ben Jonson II, 54, Staple of News; *līkewīse* Sur. 117; *wēlfáre* Wyatt 92; *wōfúl* ib. 71 (gegenüber *wóful* ibid.); *steadfast : blast* ib. 15 (gegenüber *steádfast* 4). Andere von Wilke (a. a. O. p. 31—33) aus Ben Jonson beigebrachte Beispiele sind: *betweene : sheepes-skin* Ben Jonson I, 816; *state : crowneplate* I, 822; *bright : Moone-light* II, 54 (Staple of News); *all : Whīte-háll* II, 169 (Underwood); *sēlfe-lŏve* I, 190 etc.; *cōrke-shŏes* II, 40 (Staple of News); *trāp-doŏre* ib. 37; *sīxteĕne* I, 27; *seā-sīde* I, 404; *ārch-dúke* II, 41; *hīgh-waĭes* I, 618; *bīrds-skĭns* I, 622; *bāckdoŏre* II, 30; *paīnefúl* I, 366. Auch aus modernen Dichtern in Elzes „Englischer Liederschatz“ citiert er ähnliche Fälle: *meanwhile : aisle* p. 36, W^m^. Sotheby; *shrine : sunshine* p. 80, John G. Whittier; *sight : moōnlīght* p. 173, Eliza Cook; *dare : ārmchaīr* p. 245, ib.

Namentlich einige häufig gebrauchte Conjunctionen, Präpositionen, Pronomina etc. wie: *almost, always, cannot, therefore, wherefore, something, nothing, sometimes, into, unto,*

towards, without etc. treten uns häufig in schwankender Behandlung entgegen.

Therefore und *wherefore* scheinen bei Wyatt sogar öfter den rhythmischen Accent auf der zweiten Silbe zu haben, als auf der ersten, z. B.:

Think nót therefóre to hide 42.
Of right therfore you ought 49; dsgl. 57, 187, 194.

auch sogar im Reime: *therefore : sore* 216; 98; *wherefore : more* 99. Doch auch die Accentuation auf der ersten Silbe ist nicht selten:

Alas, I cannot therefore now assail her, Wyatt 24, 60, 61, 195.

Dieselbe schwankende Behandlung dieser Wörter[1] ist auch bei Shakspere und Anderen bemerkbar:

An if I coúld, what shoúld I gét therefóre? Mids. III, 2, 78.
Whose inward pinches thérefore áre most stróng, Temp. V, 77.
Say, whý is this? wherefóre? what shoúld we dó? Haml. I, 4, 57.
Ah! whérefore with infection should he live, Sonn. 67, 1 etc.

Aehnlich verhält es sich mit *théreat* Wint. IV, 4, 500 und *thereát* Tit. III, 1, 248; *théreby* Sonn. 1, 2; *therebý : die* Sonn. 11, 13; *thérein* Lucr. 1515; Wyatt 160; und *thereín* Sonn. 24, 12; *théreof* Lucr. 1314; *thereóf* Sonn. 80, 3; *théreon* Lucr. 1139; Wyatt 19; *thereón* Meas. V, 411; *théreto* Wint. IV, 4, 494; *thereto* Gent I, 3, 90; *thérewith* Oth. I, 2, 88; *therewíth* R 3 IV, 4, 278; *whéreas* H 6 A I, 2, 84; Wyatt 17; *whereás* H 6 B I, 2, 58; *whéreat* Haml. II, 2, 65; gewöhnlich *whereát* Ven. 589 etc.; *whéreby* Oth. III, 1, 9; gewöhnlich *wherebý* Merch. IV, 1, 73; *whérein* Meas. V, 507; Wyatt 163; gewöhnlich *whereín* Ven. 731; *whéreof* Sonn. 53, 1; Merch. I, 1, 40; gewöhnlich *whereóf* Ven. 880; *whéreon* Haml. III, 4, 124; *whereón* Ven. 125 etc.; *whéreto* Mids. III, 2, 256; *whereto* Sonn. 117, 4 etc.

Mehr Beispiele sind in Schmidts Shakspere-Lexicon für derartige schwankende Betonungen dieser Wörter zu finden. Trotzdem die beiden Bestandtheile dieser Composita in der Schrift zu einem einzigen Worte verbunden sind, war und ist das Gefühl für ihre Selbständigkeit doch stark

[1] Vgl. die entsprechenden Betonungen im Deutschen: *O sprich, warúm hast dú uns dás gethán* und *O sage, wárum thátest dú uns dies.*

genug, um je nach Bedürfniss oder Bedeutung bald dem einen Theil bald dem andern den Hauptaccent zuweisen zu können.

Aehnlich verhält es sich mit andern Wörtern dieser Gruppe, wie z. B. *something, nothing* in älterer Zeit:

I knów nothing to eáse my pains so greát Wyatt 33; 59 etc.
Thus óf that hópe, that dóth my life something sustain 155.
And I' nothing to báck my suit at áll R 3 I, 2, 236.
With nóthing trémbles: át something it grieves, R 2 II, 2, 12.

So auch: *sómetime* Sonn. 64, 3; Wyatt 82; *sometíme* Cor. V, 1, 2; Wyatt 22; *thýself* Wyatt 181; *mýself* 27; *mysélf* 110; *thysélf* 189; *álways* Wyatt 31; *alwaý* : *decay* Wyatt 90; *almóst* ib. 161; Ben Jonson I, 9; *álso* Wyatt 36; *alsó* : *grow* ib. 40; *cánnot* ib. 74; *cannót* 27; Ben Jonson I, 636; *towárd* Shaksp. Merch. V, 5; *tóward* R 3 IV, 5, 14; (bei Wyatt haben auch andere Compositionen mit *-ward* bisweilen den Ton auf dieser Silbe, wie *backward* 21; *inward* 216; *northward* 160; *outward* 6); *withoút* Sonn. 146, 12 etc., die gewöhnliche Betonung, selten dagegen *wíthout*:

That won you wíthout blows Cor. III, 3, 133; dsgl. bei Wyatt 217, 225 etc.

Unto und *into* scheinen andererseits, bei Surrey und Wyatt wenigstens, häufiger auf der zweiten Silbe betont zu sein, als auf der ersten (vgl. Angl. IV, 26):

Retúrned áll untó my wrétched deáth. Sur. 117, 161 etc.
So dóth the néxt untó the sáme, Wyatt 162.
Wráth prick'd us fórth; and únto ús it seémed Sur. 125, 168 etc.
Like únto thése immeásuráble moúntains Wyatt 15.
With eyes cast up intó the Maiden's tówer, Sur. 19.
But thús retúrn to leáp intó the fíre; Wyatt 5.
When ínto áshes it should turn Wyatt 100.

Auch bei Shakspere ist neben der gewöhnlichen Accentuation *únto, ínto* diejenige auf der zweiten Silbe nicht selten anzutreffen:

That éver lóve did máke thee rún intó, As. II, 4, 35.
By thís vile cónquest shááll attain untó. Caes. V, 5, 38.

Mehr Beispiele sind zu finden bei Abbott § 457 a und Al. Schmidt, sowie für Ben Jonson bei Wilke a. a. O. p. 45.

§ 59. Ist bei diesen zuletzt betrachteten Wortgruppen wegen der loseren Art der Zusammensetzung der beiden Theile der betreffenden Composita ein Schwanken der Betonung wohl anzunehmen, so kann bei manchen anderen Abweichungen von der gewöhnlichen Betonung nur von einer willkürlichen Unterordnung des natürlichen Wortaccents unter den rhythmischen Accent die Rede sein.

Bei Surrey und namentlich bei Wyatt kommen zahlreiche Beispiele dieser Art vor, von denen mehrere schon früher zur Veranschaulichung der schwebenden Betonung citiert worden sind. Eine Anzahl anderer möge hier folgen.

Die schwere, aus altenglischer Zeit als häufige Reimendung bekannte Flexionssilbe *-ing* trägt noch oftmals im Reim und Rhythmus den Ton, so:

> ***With wailing great and women's shrill yelling*** **Sur. 175.**
> ***Trow ye! I dote without ending? : thing*** **Wyatt 27, 69, 127 etc.**

So auch noch öfters bei Ben Jonson:

> ***Slaughter or bloud or scarce raysing a force*** **I, 755.**
> ***Into this hand by this winding device*** **II, 122.**

Mehr Beispiele bei Wilke (a. a. O. p. 36), die aber ebenso wie die obigen auch als Taktumstellungen aufgefasst werden können.

Die Silben *-less, -ness, -ly* werden öfters so behandelt, namentlich von Wyatt:

> ***My faúlt to theé : but thoú for thý goōdnḗss***, **206.**

im Reim auf *greātnḗss : excess;* (dagegen *goódness* 214; 228; *greátness* 221). *My lády lóveth mé doūbtléss : doúblenéss* 101; *sleēplḗss* 52; *frūitlēss* 11 gegenüber *éndless* 37; *cáreless* 121 etc. Ebenso: *truly : free* 147 gegenüber *lívely* 3; *deádly* 5 etc. Desgl. *mērrý : cóntrarý* 7; *āný* 69 (dagegen *ány* 98); *ōnlý* und *ónly* 150 etc.; *bōdý* Sur. 174; *būriḗd* 81. Ebenso *bōrrṓw : sōrrṓw : óverthrów* 227; dagegen *sórrow* 33; *bórrow* 10; *fóllow* 99. Wo keine Nöthigung durch den Reim vorliegt und andere metrische Licenzen, wie fehlender Auftakt, fehlende Senkung im Innern etc., die natürliche Betonung ermöglichen, ist es in der Regel rathsamer, dieselbe beizubehalten, also in den Surrey'schen Versen zu scandieren:

Fróm this bódy 81. *A'nd my wífe shall fóllow far óff my stéps* 142. *The swíft swállow* 4, (vgl. S. 93). *I'n my wíndow* 23. *Lóng to fúrrow* 145. *With súch weápons* 130.

§ 60. Noch dringender ist dies geboten (und noch schwerer ist der Verstoss des Dichters, wenn dies Gebot nicht erfüllt werden kann,) bei leichteren Endsilben, wie *-est, -er,* z. B: *betwixt eárnest and gáme* Wyatt 11 statt *eărnĕ́st* (*eárnest* 30), und daher dürfte wohl auch Sur. 126 statt:

The cry greatest that mode the air resound

zu lesen sein:

The greátest crý etc.

Wyatt erlaubt sich in dieser Hinsicht jedenfalls grössere Freiheiten, als Surrey. So reimt Wyatt S. 76, wie es scheint, *sŭffér : meăsúre : fŭrthĕ́r*:

And if the harm that I suffer,
Be run too far out of measure,
To seek for help any further.

Durch Annahme einer fehlenden Senkung zwischen der zweiten und dritten Hebung liesse sich zwar die regelmässige Betonung herstellen, doch ist die Annahme jener Licenz bei dem sonst ganz regelmässigen jambischen Rhythmus des Gedichts nicht zu empfehlen. In fünftaktigen Versen ist dieselbe eher möglich, wie z. B.:

But thoú, o Lórd! how lóng áfter this sórt Wyatt 207.
I's the peóple that live únder thy láw ib. 224.
Fór that neither by lót of déstiný Sur. 176.

In alexandrinischen Versen dagegen, wie z. B. in:

Confess, under the Sun that every thing is vain; Sur. 80
Have searched long to know all things under the sun; 81

macht sich von selbst wieder schwebende Betonung geltend, weil dieser längere Vers durch die scharfe Cäsur in zwei ziemlich selbständige rhythmische Reihen mit scharf ausgeprägtem Rhythmus zerfällt.

§ 61. Völlig verwerflich ist schwebende Betonung, wenn tonlose Flexionssilben wie *-eth, -ed* davon betroffen werden. Die Annahme dieser Licenz dürfte daher in allen Fällen, wo andere Auswege möglich sind, unbedingt zu verwerfen sein;[1] daher wird zu scandieren sein:

Ór me scórned to their proud ships receive? Sur. 170.
Each pálace, ánd sácred pórch of the góds 127.
Each cúre caúseth increáse by twénty fóld, Wyatt 33.
Go, bénd thy brów, that stóny heárts breáketh, ib. 23.
I will not yét in my gráve be búried; 2.
Spied to be caúght, and só dreádeth
That hé for noúght his pain léseth. 37.

Die letzten aus Wyatt entnommenen Beispiele weisen hin auf eine mit der Wortbetonung zusammenhängende metrische Licenz, welche sich ausser ihm jedenfalls nur sehr wenige Dichter und diese nur in den seltensten Fällen gestatten, während Wyatt, um dessen technische Geschicklichkeit es überhaupt nur sehr mässig bestellt ist, von derselben reichlichen Gebrauch macht, nämlich auf die Licenz der unaccentuierten Reime.

Für den correcten Vollreim ist es erforderlich, dass er den logischen und rhythmischen Accent trägt. Nur aus dem Gleichklang der Vocale und der darauf etwa noch folgenden Consonanten betonter Silben bei stumpfem Reim, sowie auch der folgenden, unbetonten Silbe bei klingendem Reim kann der accentuierte Reim entstehen, und nur dieser ist der einzig correcte. Wyatt, der sich schon gegen diese Regel des Gleichklanges durch viele in diesem Zusammenhange nicht interessierende unreine Reime versündigt, hat sich noch weiter die grösste Erleichterung dadurch verschafft, dass er häufig unaccentuierte Reime gebraucht, d. h. sich bei weiblichen Versausgängen mit dem Gleichklange der unbetonten Endsilben, gewöhnlich tonloser Flexionssilben wie *-eth, -ed* etc. oder romanischer Endsilben wie *-ion, -on, -or, -our* etc. begnügt, wodurch natürlich einem in der Reimkunst nicht sehr gewandten Dichter, wie Wyatt

[1] Aehnlich äussert sich auch Wilke (a. a. O. p. 36) über ziemlich zahlreiche bei Ben Jonson vorkommende Fälle ähnlicher Art.

es war, die grösste Erleichterung geboten wird. Wyatt erlaubt sich diese Freiheit namentlich gern in seiner Uebersetzung Petrarca'scher Gedichte, wobei ihm seine Aufgabe, geeignete Reimwörter zu finden, durch den ihm vorgeschriebenen Sinn noch besonders erschwert und er durch die weiblichen Reime seines Vorbildes vermuthlich mit zu dieser Licenz verführt wurde. Doch auch in seinen eigenen Sonetten scheut er sie nicht, wohingegen seine in septenarischen, alexandrinischen und kürzeren Versen geschriebenen Gedichte davon meistens frei sind.

Wir führen nur einige Fälle solcher unaccentuierter Reime aus Wyatts Dichtungen an, und verweisen für die zahlreichen Beispiele, welche sich in denselben finden, auf die oben citierte Abhandlung von R. Alscher, der diese für Wyatts Versrhythmus und Wortbetonung höchst wichtige Erscheinung zum ersten Male eingehend erörtert hat.

Wir citieren das erste von ihm beigebrachte, eclatante Beispiel dieser Reimart und fügen noch die benachbarten Verse hinzu, welche dieselbe Reimart aufweisen:

If to be noble and high thy mind be mòvèd,
Consider wéll thy groúnd and thý beginning;
For he that hath each star in heaven fixèd,
And gives the moons her hórns, and hér eclipsing,
Alike has made the noble in his working; 55, 56.

Andere Beispiele sind:

With hórrible feár, as óne that greátly dreádèth
A wrongful death, and justice alway seékèth. 149.
Wherewith love tó the heárt's forést he fléèth,
And thére him hideth, ánd nót appeárèth 1.

Vermuthlich ist der letzte Vers incorrect überliefert, (wenn auch gewiss nicht im Reim) wie auch wohl die vorhergehenden Verse dieses Sonetts, welches dort die unaccentuierten Reime *hárbour* : *bánner* : *súffer* : *displeásure* bietet.

Aehnlich reimen die Verse:

And sóme shew mé the pówer óf my ármour,
Doúble diadém : some shéw the fávour
— — — — — — — — — — — —
Tó these mérmaids, ánd their baíts of érror 209.
It likes me, quod she, to have heard your question
But longer time doth ask a resolution 153.

Sogar mit Silben, die erst durch Zerdehnung hergestellt werden müssen, reimt er andere tonlose Silben, z. B.:

And yét, methinks, although I live and súffer,
Oft mány things do happen in one hoúr (= hówer); 55.
To seek for grapes on brambles or on briers,
To set his hay for coneys over rivers;
And yet the thing, that most is your desire (= desier), 189 etc.

Das kleine Gedicht *He professeth indifference* S. 137 ist sogar ganz in unaccentuierten Reimen abgefasst, indem für alle Verse das in der Senkung stehende Wort *not* den Reim bildet.

Ja, in einigen Fällen scheint Wyatt selbst an dieser weitgetriebenen metrischen Freiheit noch keine hinlängliche Erleichterung gehabt zu haben, denn er erlaubt sich zu wiederholten Malen das Unding des accentuiert-unaccentuierten Reimes, d. h. eines solchen, in welchem von zwei miteinander reimenden Silben die eine jedenfalls vom rhythmischen Accent (meistens auch vom Wortaccent) getroffen wird, also in der Hebung steht, die andere aber als Senkung auf die letzte, vom rhythmischen und Wortaccent getroffene Hebung folgt.

Oefters kann man durch Anwendung der erlaubten metrischen Licenzen den Dichter vor solchen unnatürlichen Reimen retten, wie z. B. in den Versen:

Sōmetíme I sigh, sōmetíme I sing;
Sōmetíme I laúgh, sōmetíme mōurníng
As óne in doúbt, thĭs ĭs mý sayíng
Have I' displeás'd yŏu in ány thing? 112,

wo man durch die der natürlichen Wortbetonung entsprechende Scansion des dritten Verses:

As óne in doúbt this ís my saýing,

einen accentuiert-unaccentuierten Reim erhalten würde, wozu in diesem Fall keine zwingende Nöthigung vorliegt. (Möglicherweise könnte auch trotz der principiell einreimigen Strophen des Gedichts ein mittleres Reimpaar mit unaccentuierten Reimen *moúrning : saýing* angenommen werden, entsprechend den Reimen der zweiten Strophe *grieved : moved : proved : mischieved.*)

In anderen Versen ist durch eine leichte Conjectur dem Reim und Rhythmus aufzuhelfen, wie durch Streichung des Wörtchens *all* oder *long* in dem dritten Verse des folgenden Passus (S. 173):

Of Cárthage hé that wórthy wárriór,
Could óvercóme, but coúld not úse his chánce;
And I' līkewíse, of áll my (long) ĕndeāvour
The shárp conquést though fórtune did advánce,
Ne could I use. The hóld that is given ŏver.

Oder es lässt sich scandieren:

'Of Cārthāgĕ hé that wórthy wárrior,

um so durch Herstellung der unaccentuierten Reime *warrior : endeávour : óver* den Dichter vor dem accentuiert-unaccentuierten Reim *wárriór : endeávour*, welcher bei einer dem natürlichen Wortaccent sich anschmiegenden Scansion entstehen würde, zu retten.

In einigen Fällen scheint aber kaum ein anderer Ausweg übrig zu bleiben, als die Zulassung solcher Reime von Seiten des Dichters zuzugestehen, so z. B. S. 9:

I find no peace, and all my war is done;
I fear and hope, I burn, and freeze like ice;
I fly aloft, yet can I not arise;
And nought I have, and all the world I seize on
That looks nor loseth, holdeth me in prison.

Noch misstönender sind die Reime in folgenden Versen, S. 13:

Eke that is now, and that, that once hath ben,
Torment my heart so sore, that very often.

Uebrigens ist gerade dies Sonett besonders mangelhaft hinsichtlich der Reime. Zu welchem Ausweg wir uns aber auch entschliessen, ob zu dem kaum glaublichen Unding des accentuiert-unaccentuierten Reims (welchen ich Surrey in dem einzig denkbaren Falle *Jerúsalém : to leád them* S. 80 keinenfalls unterschieben möchte, man scandiere vielmehr *to lead thém*) oder zu höchst gezwungenen Betonungen wie *véry ōftēn* in dem letzten Wyatt'schen Beispiel, — sicher ist wohl, dass wir, wo uns derartige Reime und Betonungen begegnen, die Dichtungen, in denen sie vorkommen, entweder

in sehr incorrect überlieferter Gestalt oder, wie dies bei vielen Wyatt'schen Sonetten der Fall zu sein scheint, in ersten Entwürfen vor uns liegen haben, denen der Dichter die endgültige, billigen Anforderungen des Reimes und des Rhythmus entsprechende Redaction zu geben verhindert wurde.

Im Uebrigen sind diese Reimarten, wie gesagt, selten in der englischen Dichtkunst anzutreffen. Nur in der altenglischen alliterierend-reimenden Poesie des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts, also im vierhebigen und zweihebigen Verse, kommen sie oftmals vor, wie ich zur Ergänzung meiner früheren Bemerkungen (Band I, S. 303) über den unaccentuierten Reim in einer Abhandlung, betitelt „Metrische Randglossen II." in den „Englischen Studien" Bd. X, S. 196—200 nachgewiesen habe. Doch auch in späterer Zeit, so z. B. bei einigen Zeitgenossen, resp. Nachfolgern Shaksperes sind Reime dieser Art hin und wieder anzutreffen, so z. B. bei Ben Jonson: *Caésar : far; by : guilty* etc. (s. Wilke, Metr. Untersuchungen zu Ben Jonson, S. 61), ferner in Marstons „Pigmalion": *failèd : errèd* (vol. III, 206), *ardor : favour* (ib. 207) und sogar accentuiert-unaccentuierte Reime, wie *atténtión : áction* (ib. 209), *embrácing : dállyíng* (ib. 210). Namentlich aber finden sie sich öfters in den aus der vierhebigen Langzeile entstandenen, vier- und zweihebigen, jambisch-anapästischen, resp. daktylisch-trochäischen Versen.

Zum Belege mögen einige Verse aus zwei Liedern von Th. Moore citiert werden:

1) für unaccentuierte Reime:

Dówn in yon súmmer-vale,
Whére the rill flóws,
Thús said a Nightingale
Tó his loved Róse, Beauty and Song, III, 129.

In dem nämlichen Gedicht begegnen die Reime:

Thén from the greén recess
Beáming with báshfulness; Strophe 2.
Like stars, through heáven's sea,
Floáting in hármony; Strophe 3.

2) für accentuiert-unaccentuierte Reime aus demselben Gedicht:

Vaín were its mélody,
Róse, without theé. Strophe 1.
Whát would the Róse be,
Unsung by thee? Strophe 2.
Beaúty should glíde along,
Círcled by Sóng. Strophe 3.

Aus „The Young Indian Maid" (III, 117):

Grácefully, grácefully.
Líke the blue séa; Strophe 1.
Cheérily, cheérily,
Líght échos of gleé; Strophe 2.

Dass diese Reime hier in keiner Weise misstönend sind, ähnliche Reime in den Wyatt'schen Versen aber in hohem Grade als solche bezeichnet werden müssen, liegt offenbar daran, dass in einem daktylischen Wort, oder in einer solchen Wortgruppe die dritte Silbe, obwohl unbetont, doch stärker betont ist, als die zweite (vgl. I, S. 17) und somit als Reimsilbe verwendet werden kann, wogegen dies beim zweisilbigen Rhythmus, wo die unaccentuierte Silbe im Verhältniss zur benachbarten, accentuierten absolut tonlos ist, nicht ohne Störung des Rhythmus geschehen kann.

Schon das obige Beispiel *Rose be : thee* ist geeignet, dies zu veranschaulichen, obwohl hier die Länge des Vocals in *Rose* einigermassen ausreicht, um den daktylischen Rhythmus zu ersetzen.

§ 62. Abgesehen von den bisher betrachteten Wörtern, in denen der Ton dem Versrhythmus zu Liebe manchmal von der ersten Silbe auf die letzte zurücktritt, giebt es noch eine beträchtliche Anzahl anderer Wörter romanischen, resp. lateinischen Ursprungs, welche ebenfalls gern von den Dichtern des ersten neuenglischen Zeitraums mit schwebender Betonung dem Versrhythmus eingefügt werden, indem sie den Ton von der letzten Silbe auf die erste vorrücken lassen.

Im Allgemeinen kann man sagen, dass dies solche Wörter sind, welche in beiden Silben, — wenn wir zunächst die weitaus zahlreichste Klasse der zweisilbigen so behandelten

Wörter ins Auge fassen —, so ziemlich die gleiche Lautfülle und benachbarte Tonstufen haben, so dass eine der gewöhnlichen Betonung zuwiderlaufende rhythmische Verwendung derselben nicht gar zu auffällig zu klingen brauchte, d. h. der Vortragende den Widerstreit zwischen der gewöhnlichen Wortbetonung und dem rhythmischen Tonfall durch eine unentschiedene, mehr gleichmässige Betonung der beiden Silben leicht ausgleichen konnte. Bei manchen Wörtern verführte der Sprachgebrauch selber dazu, indem ein und dasselbe Wort in verschiedener Bedeutung verschieden betont wurde. Beim Substantiv und Adjectiv, welche nur wenig oder gar nicht von den germanischen Flexions-Endungen beschwert wurden, konnte der Ton um so leichter auf die erste Silbe zurückgehen; beim Verbum wurde er durch die etwas bedeutendere Rolle, welche hier die Flexion noch spielt, in vielen Fällen auf der Endsilbe zurückbehalten. Vermuthlich trug aber auch der Rhythmus der Rede, und zwar der prosaischen wie der poetischen, die syntaktische Gruppierung der Wörter, mit dazu bei, jenen Gebrauch zu befördern.

Andererseits erleichterte die verschiedenartige Betonung gleichlautender Wörter die indifferente Einfügung derselben in den Rhythmus, und die syntaktische Bedeutung und Stellung musste dann die Hauptrolle zur Verdeutlichung ihres Begriffs übernehmen.

So konnte z. B., obwohl in damaliger Zeit der Unterschied des Worttons zwischen *tórment* Qual, Pein, und *to tormént* quälen, schon vollständig durchgeführt war, doch kein Missverständniss daraus entstehen, wenn Wyatt S. 136 das Substantiv so in den Vers einfügte, dass es den rhythmischen Accent auf der zweiten Silbe erhielt:

To my torment to yield so soon.

Wörter dieser Art sind es vielleicht auch, von denen es bei Webbe heisst: „*though some there be of indifferencie that will stand in any place*“. Oder sollte er die Grenzen nicht doch enger gezogen und nur die früher erwähnten Composita gemeint haben? Ich halte es für wahrscheinlich, da er sonst vermuthlich statt *some* den Ausdruck *many* ge-

wählt haben würde, wenn ihm der Gebrauch der Dichter für diese Erscheinung der Sprache massgebend gewesen wäre. Denn die meisten, und darunter die hervorragendsten, nehmen sich in dieser Hinsicht die grössten Freiheiten. Wir wissen hierfür keinen besseren Beweis, als den Umstand, dass Shakspere, wie Alex. Schmidt in seinem Lexicon S. 1413—1415 nachgewiesen hat, eine beträchtliche Anzahl von zweisilbigen Adjectiven und Participien, die in der Regel den Ton auf der zweiten Silbe haben, mit dem rhythmischen Accent auf der ersten Silbe in den Vers einfügt, wenn sie, wie er bemerkt, vor einem einsilbigen Substantiv stehen, oder vor einem solchen, welches den Ton auf der ersten Silbe hat. Der Grund liegt klar zu Tage; und zwar ist derselbe nicht grammatischer Art, (wie Alex. Schmidt will), sondern rhythmischer Natur. Das Substantiv steht in der Regel in der Hebung; ein damit verbundenes, vor demselben stehendes Wort, welches den Ton auf der letzten Silbe trägt, würde durch das Zusammentreffen zweier Hebungen den jambischen Rhythmus stören, wenn der Dichter nicht auf eine gewisse Accommodation des Worttons an den Versrhythmus von Seiten des Lesenden oder Vortragenden rechnen könnte.

Shakspere selber wird unzweifelhaft ein solches Wort, wenn die Betonung auf der letzten Silbe die in gewöhnlicher Rede allgemein übliche war, wie z. B. bei *dispérsed*, *secúre. sincére* etc. nicht mit vollständig versetzter Betonung auf der Bühne ausgesprochen haben, resp. von seinen Schauspielern haben aussprechen lassen, sondern er wird darauf geachtet haben, dass die Härte im Rhythmus durch schwebende Betonung des Wortes gemildert werde, also nicht *sécūre*, *síncēre,* sondern:

Upón my sécūre hour thy uncle stole, Haml. I, 5, 61.
From síncēre motions, by intelligence, H 8 I, 1, 153.

Auch geht er der ungewöhnlichen Betonung aus dem Wege, wenn es mit Hilfe veränderter Silbenmessung möglich ist; dies zeigt das von A. Schmidt citierte Beispiel:

Looks feárfullý in thé confíned deép: Lear IV, 1, 77.

Trotzdem das Wort hier vor einem betonten Substantiv steht, hat dasselbe doch nicht den Ton auf der ersten Silbe, ein Beweis, dass das Zurückgehen des Tones nicht auf grammatische, sondern lediglich auf rhythmische Ursachen zurückzuführen ist. Uebrigens wäre auch das für *cónfined* dort citierte Beispiel:

Supposed as forfeit to a confined doom. Sonn. 107, 4,

in ähnlicher Weise durch Verschleifung von *to* mit *a* und Vollmessung von *-ed* auf die gewöhnliche Betonung zurückzuführen, obwohl jene Betonung hier natürlich ebenso gut möglich ist, wie bei den übrigen von Schmidt citierten Adjectiven. Diese sind: *complete, adverse, benign, contrived, corrupt, despised, dispersed, distinct, distract, exact, exhaled, exiled, expired, express, extreme, forlorn, insane, invised, misplaced, misprised, obscure, profane, profound, remiss, secure, severe, sincere, supreme, terrene.* Beispiele für alle diese mit gewöhnlicher und schwebender Betonung gebrauchten Wörter sind bei A. Schmidt a. a. O. zu finden. Manche Fälle ähnlicher Art sind sowohl bei Shakspere, wie bei andern Dichtern jener Epoche anzutreffen. Für Shakspere sind ausserdem noch *conceal'd* Rom. III, 3, 98; *congeal'd* R 3 I, 2, 56; *consign'd* Troil. IV, 4, 47; *distinct* Merch. II, 9, 61; Troil. IV, 4, 47; *mature* Lear IV, 6, 282 bei Abbott § 492 durch Beispiele belegt.

Auch ist eine derartige, von der gewöhnlichen Betonung abweichende metrische Verwendung natürlich keineswegs auf Adjectiv- und Particip-Perfectformen beschränkt, sondern betrifft ebenso gut andere Verbalformen und Substantive, wie dies aus zahlreichen, bei Shakspere, Ben Jonson und sonstigen Dichtern zu findenden Beispielen zur Genüge hervorgeht, in denen der rhythmische Accent gelegentlich oder durchgehends auf der ersten Silbe ruht. Aber selbst in diesem letzteren Fall ist nur dann mit Sicherheit auf eine von der heutigen Accentuation abweichende W o r t - betonung zu schliessen, wenn dieselbe durch sehr zahlreiche und ausnahmslose, bei verschiedenen gleichzeitigen Dichtern vorkommende Belege dargethan wird.

Folgende Beispiele mögen dazu dienen, diese Behauptungen zu stützen.

So betont Shakspere stets *cément*, das Nomen wie auch das Verbum:

Betwixt us ás the cément óf our lóve, Ant. III, 2, 29.
May cément their divisions ánd bind úp ib. II, 1, 48.

Gleichwohl ist die Zahl der Beispiele zu gering, um einen Schluss auf die thatsächliche, gewöhnliche Betonung des Wortes zur Shakspere'schen Zeit oder auch nur des Dichters selber daraus zu ziehen.

commune = to converse ist bei Shakspere stets auf der ersten Silbe betont (s. Schmidt).

condign hat den rhythmischen Accent auf der ersten Silbe in der Wendung *condign punishment* H 6 B. III, 1, 130.

conduct hat, wie heutigen Tags, als Substantiv die erste, als Verb die zweite Silbe betont. In den beiden folgenden Ausnahmen von dieser Regel ist daher schwebende Betonung anzunehmen:

They hither márch amain, únder cōndúct Tit. IV, 4, 65,

wo übrigens auch doppelte Taktumstellung möglich wäre, und:

Safe-cónducting the rébels fróm their ships? R 3 IV, 4, 483,

wo die von dem Substantiv gebildete Verbalform die ungewöhnliche Betonung weniger auffallend erscheinen lässt.

confine hat als Substantiv nicht nur die gewöhnliche Betonung mit dem Accent auf der ersten Silbe, wie in:

Here in these confines slily have I lurk'd, R 3 IV, 4, 3,

sondern noch häufiger die verbale Betonung, mit dem Accent auf der zweiten Silbe:

Should in their own confines with forked heads As. II, 1, 24 etc. (s. Schmidt).

conjure hat gewöhnlich den Ton auf der ersten Silbe:

I cónjure yoú, by thát which yoú proféss, Macb. IV, 1, 50 etc.

Schwebende Betonung in:

Till shé had laid it ánd cōnjúred it dówn; Rom. II, 1, 26.
For hé cōnjúred her shé should éver keép it, Oth. III, 3, 294. (Haml. V, 1, 279 und Oth. I, 3, 105 Taktumstellung; Err. III, 1, 34 *cónjure* in vierhebigen Versen).

direct hat entgegen der auch bei Shakspere gewöhnlichen Betonung *diréct* zweimal den rhythmischen Accent auf der ersten Silbe: *But direct villany* Tim. IV, 3, 20; *of direct session* Oth. I, 2, 86; desgl. bei Ben Jonson: *A direct bargain* Magn. Lady II, 26.

expert ist bei Shakspere auf der ersten Silbe betont:

A valiant and most expert gentleman. H 5 III, 7, 139.

extreme hat bei Shakspere als Positiv, da es in der Regel vor der hochtonigen Silbe eines Substantivs steht und daher mit dem Ton auf der zweiten Silbe für den jambischen Rhythmus ungeeignet wäre, den Accent auf der ersten Silbe:

To the éxtreme édge of házard. All's III, 3, 6 etc.; so auch bei Ben Jonson I, 475, 628, 713; Wyatt 86, 110;

als Superlativ dagegen auf der zweiten, weil wegen der vollen Endsilbe, die als Senkung sehr verwendbar ist, der jambische Tonfall die rhythmische Accentuation der vorhergehenden Silbe erlaubte:

That's done, as near as the extremest ends Troil. I, 3, 167 etc.,

ein neuer Beleg, wie sehr der Rhythmus die Betonung beeinflusste, und wie vorsichtig man daher in Bezug auf Schlussfolgerungen aus der rhythmischen Betonung für die Wortbetonung zu sein hat.

mature hat die heutige Betonung mit dem Accent auf der Endsilbe:

Not yet mature, yet matchless, firm of word, Troil. IV, 5, 97; Ant. I, 4, 31; Cymb. I, 1, 48; V, 4, 52.

In dem Verse:

Of murderous lechers: and in the mature time Lear, IV, 6, 282,

ist daher schwebende Betonung anzunehmen.

Das heute in der Betonung schwankende Verb *perfect* betont Shakspere stets auf der ersten Silbe (s. Schmidt).

Das Substantiv *perfume* wird auch bei ihm, ebenso wie im heutigen Englisch, abwechselnd auf der ersten und auf der zweiten Silbe betont.

Das stets auf der Endsilbe betonte Verb *perfume* kommt einmal mit schwebender Betonung bei ihm vor:

Than in the perfumed chambers of the great, H 4 B. III, 1, 12,

also als Part. Perf. mit adjectivischer Bedeutung, aus den mehrfach erwähnten rhythmischen Gründen; desgl. bei Ben Jonson, Magn. Lady II, 32; Devil is an Ass. II, 47; Staple of News II, 48.

pursuit hat ebenso wie *pursue* fast immer den Ton auf der zweiten Silbe. Einige scheinbare Ausnahmen sind daher als schwebende Betonungen aufzufassen, wie z. B. in den von Abbott citierten Versen:

In pursuit of the thing she would have stay, Sonn. 143.
We trifle time: I prithee pursue sentence. Merch. IV, 1, 298.

relapse begegnet Per. III, 2, 110 mit der heutigen Betonung, nämlich auf der zweiten Silbe; vermuthlich ist daher in dem Verse:

Killing in rĕlāpse óf mortálitý. H 5 IV, 3, 107

schwebende Betonung anzunehmen.

Noch zahlreichere Fälle dieser Art kommen ausser den schon erwähnten bei Ben Jonson vor, wie Wilke a. a. O. p. 38—41 durch Mittheilung vieler Beispiele dargethan hat, wobei er bemerkt, dass die Beispiele für die heutige Accentuation ebenso zahlreich seien.

Wir haben es also auch hier wohl in der Regel mit schwebender Betonung zu thun, wie z. B. in:

You áre a foúle mouth'd, púrging, ăbsūrd dóctor! Magn. Lady II, 56.

So auch vereinzelt bei Shaksp., Haml. III, 2, 65. Desgl.:

Has ăbūs'd many, but we shall reforme it, Ben Jons., Spl. News II, 15.

Aehnlich in: *ádmit, ádmir'd, ádvance, áffaires, áffect, állied, állows, ávoide, aústere, búffon, cómmand, cómpare, cómpeere, cómpose, cónceal'd, cónfer, cónfine, cónfound, cónsume, cóntest, cónvey, décay, déclar'd, départ, déserv'd, désignes, díscharge, díscourse, dísguise, díspatch, díspraise, díssolv'd, dívine, éffects, émployes, éndure, énjoys, éxact, éxcept, éxil'd, éxpresse, éxtold, ínfuse, íntreat, ímbrace, ímprest, ímprov'd, ínclos'd, ínstruct, ínterne, maintaine, néglect, óbscure, óffend, pérceive, pérsuade, póssesse, précise, préferre, prévent, prócure, prócesse, próduce, prófesse, prófuse, prótest, púrsue, réceive, rédeeme, rélayes, rélease, réfuse, rémaine, rémote,*

rétrive, *réturne*, *réveal*, *sécure*, *sérene*, *síncere*, *súbscrib'd*, *súblim'd*, *súpreme*, *tránscend*, *tráduce*, (Belege s. bei Wilke a. a. O.).

§ 63. Seltener kommt ein solches Zurückziehen des Accents bei germanischen Wörtern vor, mit Ausnahme der zahlreichen mit *un-* zusammengesetzten Adjective und Particip-Perfect-Formen, wo sie offenbar wegen der logischen Wichtigkeit dieser Vorsilbe oftmals anzutreffen sind, wie bei *unborn, unbought, unchaste, unclean, uncouth, unfed, unfelt, unfirm, unfit, ungrown, unjust, unkind, unknown, unlooked, unmade, unmatched, unpathed, unprized, unrest, unrough, unripe, unsafe, unscanned, unscoured, unseen, unschaped, unshorn, unshrubbed, unsoiled, unstaid, unstained, unstuffed, unsure, untaught, untrod, untuned, unwatched, unthought, unused*, etc. z. B.:

To such a lowness but his unkind daughters. Lear III, 4, 73 etc.; Ben Jonson I, 391, 498.
For Theseus' perjury and unjust flight; Gent. IV, 4, 173; Ben Jonson, The Case is altered IV, Sc. 1;

dagegen mit gewöhnlicher Betonung:

So him I lose through my unkind abuse. Sonn. 134, 12.
So that, in this unjust divorce of us, Err. I, 1, 105;

also auch vor Substantiven, aber vor solchen mit tonloser erster Silbe; wieder ein Beweis, dass die Ursache dieser Erscheinung nicht grammatischer, sondern, wie oben ausgeführt wurde, metrischer Art ist. Zahlreiche weitere Beispiele für die übrigen mit *un-* zusammengesetzten Wörter finden sich in den betreffenden Artikeln in Alex. Schmidts Shakspere-Lexicon und für Ben Jonson bei Wilke a. a. O. p. 44.

Für den zuletzt genannten Dichter sind dort noch ziemlich viele andere abnorme rhythmische Betonungen ähnlicher Art durch Beispiele belegt, so z. B.:

So in example above all the Romanes, I, 664.
And free from danger become slaves to feare, I, 326;

ähnlich: *begin, betray, forbear, forbid, ábout, ágainst, álike, ámongst, béfore, bétweene, bétwixt, béyond, úpon*, alles Fälle von arger Verletzung der natürlichen Wortbetonung, da der

rhythmische Accent hier von einer hochtonigen auf eine tonlose Silbe überspringt, wodurch eine Ausgleichung mittelst schwebender Betonung sehr erschwert wird.

§ 64. Nach den zweisilbigen sind noch die drei- und mehrsilbigen, romanischen (resp. lateinischen) und germanischen Wörter zu betrachten, bei denen ebenfalls eine vom heutigen Sprachgebrauche abweichende Betonung in den Dichtungen mancher, namentlich der frühesten, neuenglischen Dichter zu beobachten ist; und zwar kommt es vor:

1) dass in Wörtern, deren erste und letzte Silbe den Ton tragen (die erste den Hochton, die letzte den Tiefton, selten umgekehrt), diese in der Senkung stehen, während die mittlere, unbetonte Silbe den rhythmischen Accent trägt; oder

2) dass bei dreisilbigen Wörtern, deren mittelste Silbe betont ist, die sich daher schwer in den jambischen Rhythmus einfügen, die erste und letzte Silbe den rhythmischen Accent tragen, während die mittlere in der Senkung steht; oder auch

3) dass in Wörtern, deren erste Silbe den Hochton trägt, während die zweite tieftonig, die letzte aber tonlos ist (meistens germanische Composita), die erste und die letzte Silbe den rhythmischen Accent tragen, während die mittlere in der Senkung steht.

Die erste Gruppe abweichender Betonungen, in denen die heutigen Tages tonlose Silbe den rhythmischen Accent hat, während die betonten Silben in der Senkung stehen, ist durch eine ansehnliche Zahl von Wörtern vertreten.

So kommt das sonst bei Shakspere und Ben Jonson stets auf der ersten Silbe betonte Substantiv *character* einmal bei ihnen mit dem rhythmischen Accent auf der zweiten Silbe vor:

I say, without characters, fame lives long. R 3 III, 1, 81; Ben Jons. I, 836.

Als Verb hat es ebenfalls den Ton auf der ersten Silbe:

What's in the brain that ink may character Sonn. 108, 1; 122, 2.

Doch ist es ebenso oft auf der zweiten betont:

The light will show, character'd in my brow, Lucr. 807; Gent. II, 7, 4; Haml. I, 3, 59.

Commendable reimt auf *vendible* Merch. I, 1, 111 und ist wohl auch Haml. I, 2, 87 so zu betonen gegenüber der gewöhnlichen Accentuation *cómmendáble* Cor. IV, 7, 51; Ado III, 1, 71, 73; Shr. IV, 3, 102; H 6 A. IV, 6, 57.

Confiscate hat bei Shakspere gewöhnlich die heutige Betonung so: Merch. IV, 1, 311, 332; Err. I, 2, 2; H 6 C. IV, 6, 55; doch hat es zweimal den rhythmischen Accent auf der mittleren Silbe:

And let it be confiscate all, so soon Cymb. V, 5, 323; Err. I, 1, 21.

Das häufig vorkommende *contrary* hat in der Regel, wie heutigen Tages, den Ton auf der ersten Silbe; in einigen Fällen aber trägt die zweite Silbe den rhythmischen Accent, wie schon bei Wyatt 8.

Had falsely thrust upon contrary feet, John IV, 1, 198; Tim. IV, 3, 144; Haml. III, 2, 221; so auch als Verb: Rom. I, 5, 87; Ben Jonson I, 508; doch nicht nothwendigerweise Wint. V, 1, 45 (s. Schmidt).

Bei *different* ist in Err. V, 1, 46 die von Abbott zugegebene Scansion *And múch dífferent* derjenigen mit schwebender Betonung *And múch dĭ̄ffĕrē̆nt* entschieden vorzuziehen.

Bei dem nur einmal von Shakspere gebrauchten *effigy* in As. II, 7, 193:

And as mine eye doth his effigies witness

ist nicht zu entscheiden, ob die rhythmische Betonung des Wortes mit der von ihm gewöhnlich beobachteten übereinstimmt, oder ob er das Wort bereits, entsprechend dem heutigen Sprachgebrauch, auf der ersten Silbe zu accentuieren pflegte, so dass in jenem Verse also schwebende Betonung anzunehmen wäre.

Das Wort *exécutor* kommt nur einmal bei Shakspere in der Betonung *éxecútor* vor, nämlich H 5 I, 2, 203 und zwar in der jetzt veralteten Bedeutung *executioner*. In der juristischen Bedeutung: Vollstrecker, Testamentsvollstrecker

hat es bei ihm stets die heutige Betonung. Desto häufiger findet sich das Wort *impórtune* mit dem Ton auf der vorletzten Silbe, statt auf der letzten, so Ant. IV, 15, 19 etc. (s. Schmidt); desgl. *impórtúnacy* (statt *impórtunácy*) Gent. IV, 2, 112; Tim. II, 2, 42.

Obdurate ist mit heutiger Betonung zulässig: Gent. IV, 2, 120:

Mádam, if your heárt be so óbdurâte;

ähnlich R 3 III, 1, 39; ferner Ven. 198 (fehlender Auftakt); desgl. Tit. II, 3, 160; Lucr. 429 (Taktumstellung); Merch. IV, 1, 8 (doppelte Senkung). Doch muss rhythmischer Accent auf der mittleren Silbe wohl zugestanden werden in dem Verse:

God should be so obdurate as yourselves, H 6 B. IV, 7, 122; desgl. H 6 C. I, 4, 142; R 3 I, 3, 347.

Das bei Shakspere nur zweimal vorkommende Wort *opportune* hat den rhythmischen Accent auf der zweiten Silbe:

And most opportune to our need I have Wint. IV, 4, 511.
The most opportune place, the strong'st suggestion Temp. IV, 1, 26.

Die wirkliche Accentuation dürfte aber doch damals die der heutigen entsprechende gewesen sein, also *opportúne*, wegen der Betonung des lateinischen Wortes. Da es aber für den jambischen Rhythmus mit solcher Accentuation sehr ungeeignet war, so konnte es in denselben nur mit schwebender Betonung eingefügt werden.

Dabei ist freilich zu bemerken, dass auch das häufig bei Shakspere vorkommende *importune* nach Schmidt nur mit dem Ton auf der zweiten Silbe von ihm gebraucht wird; so auch zweimal bei Wyatt 222. Gleichwohl bleibt immer beachtenswerth, dass diese Wörter sich nur so einigermassen harmonisch in den jambischen Rhythmus einfügen liessen.

Aehnlich verhält es sich mit *Persever*, welches bei Shakspere stets (s. Schmidt) den Ton auf der zweiten Silbe hat, z. B. *ever : persever* All's IV, 2, 37. *Perséverance* aber findet sich nur Macb. IV, 3, 93:

Boúnty, persèverance, mércy, lówlinèss,

wogegen Troil. III, 3, 150 *pérsevérance* zu scandieren ist:

As dóne : pérsevérance, déar my lórd.

(Das von Abbott S. 390 erwähnte, viersilbige *peremptory* kommt bei Shakspere stets mit der heutigen Betonung vor, auch Per. II, 5, 73, wo wohl zu scandieren sein wird:

Yeá, mistress, áre you so péremptóry?

oder, wie Abbott vorschlägt, mit Zerdehnung: *mist(e)ress.*)

Prescience wird mit heutiger Betonung, auf der ersten Silbe, im Rhythmus verwendet: Lucr. 727; Temp. I, 2, 180, wohl auch Ant. I, 2, 20; mit dem Ton auf der zweiten Silbe jedoch:

Forestall prescience and esteem no act Troil. I, 3, 199.

Sepulchre hat als Substantiv gewöhnlich die heutige Betonung, doch auch einige Male den Ton auf der zweiten Silbe, so:

Banish'd this frail sepulchre of our flesh, R 2 I, 3, 196; Haml I, 4, 48; Ben Jonson I, 817;

als Verb gebraucht hat es bei Shakspere stets diese Betonung (s. Schmidt).

Sinister hat statt der heutigen Betonung *sinister* in den poetischen Stellen stets den Ton auf der mittleren Silbe, wie im Lateinischen:

And this the cranny is, right and sinister, Mids. V, 164; Troil. IV, 5, 128; H 5 II, 4, 85; desgl. bei Ben Jonson I, 338.

Triumphing kommt öfters bei Shakspere mit dem Ton auf der zweiten Silbe vor, so LLL IV, 3, 35; Lucr. 1388; R 3 III, 4, 91; ebenso wie bisweilen: *triúmph* z. B. H 4 A. V, 3, 15, statt des auch bei ihm gewöhnlichen *tríumph* (s. Schmidt); ebenso bei Ben Jonson (s. Wilke a. a. O. p. 37):

By Cupid's hand your all-triumphing sonne I, 339, 361, 713 etc. —

Im Anschluss an diese Wörter ist noch eine kleine Gruppe von mehrsilbigen Verben zu erwähnen, welche auf *-ise* (*-ize*) auslauten und eine von der heutigen Betonung abweichende Accentuation im Shakspere'schen Rhythmus haben: so stets *chástise* (s. Schmidt) statt des heutigen *chastíse*, z. B. *chástisings* Wyatt 213:

And chástise with the válour óf my tóngue Macb. I, 5, 26.

And when this árm of míne hath chástiséd R 3 IV, 4, 331 etc.

advertise stets (nach Schmidt), z. B.:

To óne that cán my párt in hím advértise; Meas. I, 1, 42.
As I' by friénds am wéll advértiséd, R 3 IV, 4, 501 etc.

authorize ebenfalls stets:

Authóriz'd bý her grándam. Sháme itsélf! Macb. III, 4, 66; Sonn. 35; Compl. 104

Canonize gehört gleichfalls hierher (s. Schmidt), z. B.:

And fáme in tíme to cóme canónize ús. Troil. II, 2, 202.
Canónizéd and worshipp'd as a saint, John III, 1, 177.

Solemnise dagegen hat gewöhnlich die moderne Betonung, so Temp. V, 309; Merch. II, 9, 6 etc. (s. Schmidt); nur einmal hat es abweichende rhythmische Betonung:

Of Jáques Fálconbridge, solémniséd LLL. II, 42.

§ 65. Bei den Wörtern der zweiten Gruppe, deren mittelste, für gewöhnlich betonte Silbe in die Senkung tritt, während die beiden unbetonten rhythmisch accentuiert sind, muss in der Regel schwebende Betonung, nicht aber eine von dem heutigen Sprachgebrauch abweichende Betonung angenommen werden.

So unzweifelhaft bei Wörtern wie *confessor*, *continue*, *departure* etc.

One of our covent, and his confessor, Meas. IV, 3, 133.
Mad, if ye list to continue your sore. Wyatt 189.
The way so long, the departure so smart, 129.

so *rḗpḗntā́nce* Wyatt 205 gegenüber *repéntance* 11, 206; *ṓbsḗrvā́nce* 5; *ḗndeā́voū́r : devour* 232 (dagegen *endeávour : persḗver* 18); ähnlich ist das viersilbige *ūndī́scōvḗred : preferr'd* 211 in entstellter Betonung dem Versrhythmus eingefügt. Nicht anders wird es sich mit den meisten Incongruenzen zwischen rhythmischem und heutigem Wortaccent bei Shakspere verhalten, so: *ā́ccḗptā́ble* Sonn. 4, 12; *cṓnfī́nḗr* Cymb. IV, 2, 337; *cṓnsū́mmā́te* John V, 7, 95; *cṓnvḗntī́cle* H 6 B. III, 1, 166; *cṓnvḗrsā́nt* John IV, 3, 70; *cṓrrṓsī́ve* H 6 A. III, 3, 3; H 6 B. III, 2, 403; *dḗlḗctā́ble* R 2 II, 3, 7 (sonst nur in Prosa vorkommend); *dḗmṓnstrā́te* H 5 IV, 2, 54; *ḗmpirī́c* All's II, 1, 125; *dḗtḗstā́ble* John III, 4, 29; in den anderen Fällen, wie Rom. IV, 5, 56 etc. (s. Schmidt) könnte auch

Fehlen des Auftaktes und gewöhnliche Betonung angenommen werden:

Móst destéstable deáth, by theé beguil'd.

Das Wort *observant* findet sich Lear II, 2, 109, wo es substantivische Bedeutung hat, mit der durch den Rhythmus erheischten Accentuation *óbsērvánt*; sonst kommt es Troil. I, 3, 203 und Haml. I, 1, 71 mit gewöhnlicher Betonung: *obsérvant* vor und zwar in adjectivischer Bedeutung. Vermuthlich hatte das Wort in beiderlei Geltung aber doch dieselbe Betonung. Ferner *pérspēctíve* All's V, 3, 48; R 2 II, 2, 18; Sonn. 24, 4; *plēbēíans* Cor. einmal: V, 4, 39, gegenüber häufigem *plebeians* Cor. I, 9, 7; III, 1, 101; H 5 V, Chor. 27; Tit. I, 231; Ant. IV, 12, 34: bezeichnend für die Beurtheilung ähnlicher Incongruenzen zwischen Wort- und Versaccent. Aehnlich verhält sich das einmalige *súrvēyór* H 8 I, 1, 222, wo übrigens auch durch Annahme von fehlendem Auftakt die gewöhnliche Betonung *survéyor* erhalten bleiben kann. — Das nur einmal vorkommende *purveyor* lässt sich regelmässig in den Versrhythmus einfügen:

To bé his purveýor : bút he rídes wéll; Macb. I, 6, 22,

wo Vollmessung der Endung *-es* oder Fehlen einer Senkung, wenn man dies vorzieht, sich aus der Gruppierung der Laute von selbst ergiebt. Das gleichfalls nur einmal im Verse As. III, 2, 147 bei Shakspere vorkommende *Quíntessénce* hatte vermuthlich damals noch diese dem lateinischen *quinta essentia* nachgebildete Betonung, nicht die heutige: *quintéssence.*

Der von Abbott citierten Scansion *récordér* ist durch die dem Reim und der logischen Betonung des Verses durchaus entsprechende Annahme einer Pause nach der Cäsur abzuhelfen:

To bé spoke tó | bút by thé recórder. R 3 III, 7, 30.

Das Wort *rheumatic* kommt Ven. 135 und Mids. II, 1, 105 mit dem Ton auf der ersten Silbe vor und mag in der That damals diese Betonung gehabt haben; weniger Nöthigung ist in dem von Abbott citierten Beispiel für eine derartige Betonung des Wortes *pragmatic* vorhanden.

In Tit. II, 3, 75 ist *sequésterèd* (nicht *séquēstĕr'd*) zu scandieren trotz der Oth. III, 4, 40 wohl erforderlichen schwebenden Betonung *séquēstĕr*; denn As. II, 1, 33 und Troil. III, 3, 8 findet sich im Rhythmus die gewöhnliche Accentuation *sequéstered, sequéstering.*

Successor findet sich Wint. V, 1, 48 mit gewöhnlicher Betonung. Daher ist auch H 8 I, 1, 60 zu scandieren: *Chálks succéssors their wáý*, was ohnehin wegen der Gruppierung der Laute das Natürliche ist. Ebenso hat *succéssive* bei Shakspere nur einmal ungewöhnliche, also schwebende Betonung:

Are nów to háve no súccēssīve degreés, Meas. II, 2, 98.

Utensil Temp. III, 2, 104 scheint noch heutigen Tages in dieser, wie in der Betonung *uténsil* vorzukommen.

Die Wörter *enginer* Oth. II, 1, 65; *pioner* Haml. I, 5, 162 (*mutiner* kommt nur in Prosa bei ihm vor) scheinen von Shakspere gegenüber der heutigen Betonung und Schreibung *pioneér, engineér* nur mit dem Ton auf der ersten Silbe gebraucht worden zu sein. *Pioner* findet sich übrigens Lucr. 1380 mit doppeltem Accent im Reime auf *appear.*

§ 66. Die dritte, meistens aus germanischen Compositis mit hochtoniger erster, tieftoniger zweiter und tonloser dritter Silbe bestehende Wortgruppe ist für den jambischen Rhythmus wenig geeignet und fügt sich daher nur selten mit natürlicher Wortbetonung in denselben ein, nämlich meistens vor der Cäsur bei überzähliger Senkung oder als gleitender Versschluss:

Is dínner reády, Líckfìnger? Whén you pleáse, sir, Ben Jonson II, 42, 58 (Staple of News).
A rát hath gnáwne my spúrreleathers; nótwithstánding, ib. I, 497.
Some wénch you máý commánd. Have yoú no kínswoman, ib. I, 476.
I sáý, 'tis nóbly dóne to chérish shópkeepers, ib. II, 12.

Solche Wörter fügen sich in der Regel nur mit schwebender Betonung in den Versrhythmus ein und zwar in selteneren Fällen, obwohl gerade dies in mittelenglischer Zeit bei Orm das Gewöhnliche war, (vgl. vol. I, S. 143) mit dem rhythmischen Accent auf der mittelsten (tieftonigen) Silbe, so z. B.:

No, íf I dígg'd up thý forefáthers' gráves H 6 C I, 3, 27; R 2 II, 2, 35; Rom. IV, 3, 51.
O'n the forefínger óf an áldermán, Rom. I, 4, 56.
Pray heáven it bé state-mátters, ás you think, Oth. III, 4, 155; Ben Jonson 699,

oder im Versausgang bei überzähliger letzter Silbe:

That sháll repórt us wórthy óur fore-játhers Ben Jonson I, 371.
That síde that's néxt the súnne to thé queen-ápple ib. I, 499,

obwohl hier, wie in den übrigen von Wilke p. 26 für den Versschluss beigebrachten Beispielen, durch Verschleifungen im Innern *(wórthy our fórefathérs, to the queénapple)* auch die letzten Silben accentuiert sein können.

Diese rhythmische Verwendung, also mit betonter erster (hochtoniger), sowie gleichfalls betonter letzter (tonloser) und in der Senkung stehender mittelster (tieftoniger) Silbe, ist diejenige, welche solchen Wörtern in neuenglischer Zeit in der Regel zu Theil wird, nach Art einfacher, dreisilbiger Wörter, wie *óffícés* im Reime auf *guess, thundering* im Reim auf *thing*. So geben auch hier die von Wilke p. 27 beigebrachten Reime die besten Beweise, dass in der That diese Betonung, nicht aber Trochäen, die freilich wohl im Versinnern, schwerlich jedoch im Versschluss eines normalen Verses statthaft wären, in den meisten Fällen anzunehmen sein wird:

And fór it lóse his eýes with gúnpowdér
As th'óther maý his braínes with quícksilvér. Ben Jons., Underw. II, 212.
But tó confíne him tó the bréw-housés,
The glásse-house, dýe-fats ánd their fúrnacés. ib. II, 213.

Derselbe Rhythmus liegt unzweifelhaft vor, wo solche Wörter zu Ende normaler, reimloser Verse stehen:

We háve not spóke us yét of tórch-bearérs. Merch. II, 4, 5, 24, 40.
And with your queén. I ám his cúp-bearér: Wint. I, 2, 345, 313; Ben Jonson I, 374.
It túrnes to súlphur ór to quícksilvér ib. I, 626, 629.
What will the ghóst of mý wise grándfathér ib. II, 54.
A black day will it be to sómebodý R 3 V, 3, 280; Ben Jonson II, 35.

Nicht anders werden in der Regel diese und ähnliche Wörter zu behandeln sein, wenn sie im Versinnern stehen, wie in:

My grandfather was duke of Or, and match'd Ben Jonson II, 58.
That swift as quicksilver it courses through Haml. I, 5, 66.
I and his cupbearer. Name not a second Ben Jonson I, 374.
Farewell, sweet playfellow : pray thou for us; Mids. I, 1, 220.
To be thought somebodie, ànd is, in sooth, Ben Jonson I, 212.

Andere Wörter dieser Art, für welche Wilke noch Beispiele mit dieser Betonung aus Ben Jonson beibringt (a. a. O. p. 28/9), sind *grasse-hoppers, bond-woman, cheesemonger, loveletter, shoomaker, playhouses* etc.

Selbstverständlich aber ist keine Nöthigung vorhanden, solche Wörter stets als mit schwebender Betonung [1] im Verse verwendet anzusehen. Im Gegentheil, manchmal kann durch Anwendung sonstiger rhythmischer Licenzen die natürliche Betonung gerettet werden, so gewiss recht oft durch Annahme einer Pause oder einer fehlenden Senkung im Innern des Verses. Und diese letztere Freiheit dürfte unter Umständen sogar vor der letzten Hebung zulässig sein, nämlich beim Zusammentreffen von Silben, deren lautliche Beschaffenheit durch den zwischen denselben nöthig werdenden Stimmverschluss die fehlende Senkung ersetzt, wie z. B.:

To raise fresh súmmons. Shees á great státes-wóman, Ben Jonson I, 698.
And saýs, you áre a lúmpish whóre-máster. ib. 661.

§ 67. Schwankende Behandlung der Betonung, oft zugleich mit schwankender Silbenmessung verbunden, tritt endlich auch in der rhythmischen Verwendung der Eigennamen häufig zu Tage. So nöthigt Surrey zu scandieren: *The féll Ajáx; and éither Atrīdēs* 129 gegenüber *Atríde* 116; *when Néptune líst to frówn* 55 gegenüber *Neptúnus* 120, 137; *Cárthăgĕs* 149, dagegen *Cartháge* 175; *Pānthūs* 125 und *Pánthus* 126 etc.

Aehnliche Freiheiten erlaubt sich auch Wyatt, wie

[1] Dieselbe kommt übrigens häufig vor bei manchen Dichtern neuerer und neuester Zeit, z. B. bei D. G. Rossetti, Swinburne, Edwin Arnold, (s. die Bemerkungen über deren *blankverse*).

bereits I, p. 531 hervorgehoben wurde, in grosser Anzahl; er reimt z. B. *Nathan* auf *man* 205; *Egypt* auf *writ* 6; so betont er auch *Băchŭs*, *Căesăr*, *Cătŏ* 191; *Achĭllĕs* etc.

Uebrigens sind bei den meisten Dichtern der früheren Zeit derartige Incongruenzen zwischen der rhythmischen Verwendung und der gewöhnlichen Betonung des Wortes anzutreffen. Wir führen nur noch einige Beispiele aus Shakspere an, der in verschiedenen Fällen consequent sich einer von der gelehrten Accentuation abweichenden Betonung bedient, diese also nicht gekannt zu haben scheint, so z. B. bei dem von ihm auf der antepaenultima statt auf der paenultima betonten Wort *Andronicus*; ähnlich betont er: *Hypérion* Haml. I, 2, 140 etc. statt *Hyperíon; Cléopátra* Ant. I, 1, 43 statt *Cleópatrá; Eúphrates* Ant. I, 2, 106 statt *Euphrátes*. Andere Fälle sind als bewusste Concessionen an den Versrhythmus anzusehen, so wenn er betont:

Last night, I heár, they laý at Nórthamptón; R 3 II, 4, 1,

obwohl hier ebenso richtig fehlende Senkung anzunehmen ist, die durch die Länge der Silbe *North* ausgeglichen wird.

Ein bewusstes Zugeständniss ist wohl auch die von ihm gewöhnlich, so Macb. V, 2, 12 etc., gebrauchte Betonung *Dúnsinane* neben dem IV, 1, 93 vorkommenden, richtigen *Dunsínane*, vielleicht auch *Lóraine* H 5 I, 2, 70, 83 statt *Loraíne*. So betont auch Ben Jonson: *Heádboroúgh, Thírdboroúgh, Wéstminstér* (Wilke a. a. O. p. 30).

II. ABSCHNITT.

BESONDERER THEIL.

A. DIE AUS DER ALTENGLISCHEN ZEIT UEBERLIEFERTEN VERSARTEN.

KAPITEL 1.

DER ACHTTAKTIGE JAMBISCHE VERS.

§ 68. Der akatalektische, jambische Tetrameter oder achttaktige, jambische Vers, das längste in der altenglischen Poesie vorkommende, dort aber nur selten anzutreffende Metrum (vgl. Bd. I, S. 343, Anm.), ist auch in der neuenglischen Dichtkunst nur vereinzelt zur Verwendung gekommen, und zwar ähnlich wie in altenglischer Zeit, meistens in kurzzeilig aufgelöster Gestalt, was aber für den Rhythmus gleichgiltig ist.

Beliebt ist es namentlich in der alten Balladendichtung. So findet es sich z. B. in dem Gedicht *The Rising of the North* (Percy Rel. I, III, 3) wovon einige Verse citiert werden mögen:

Listen, lively lordings all, lithe and listen unto mee,
And I will sing of a noble earle, the noblest earle in the north countrie.
Earl Percy is into his garden gone, and after him walkes his faire ladie,
I heare a bird sing in mine eare, that I must either fight, or flee.

Das Metrum wird hier, wie auch in den sonstigen alten Balladendichtungen, z. B. Percy Rel. II, I, 14, II, 5, 14, III, I, 4, II, 1, in denen es anzutreffen ist, charakterisiert durch die nämlichen Eigenthümlichkeiten, welche den früher

(I, § 151) besprochenen, septenarischen Balladenvers kennzeichnen: Oefteres Fehlen des Auftaktes, wie in v. 1, häufige Silbenverschleifungen, resp. mehrfache Senkungen, wie in v. 2 und 3, schwebende Betonungen, resp. Tonversetzungen, wie in denselben Versen; auch Taktumstellungen kommen natürlich vor. Ferner ist bemerkenswerth, dass auch der stumpfe Schluss im ersten Gliede öfters aufgehoben wird:

Now fye upon thee, coward Francis, 85.
And three dógs with gólden cóllars 103.

In seltenen Fällen machen sich auch eingeflochtene Reime, also beginnende Auflösung der Langverse zu Kurzversen, bemerkbar, so v. 41/3, 129/31, 137/9.

In späterer Zeit gewinnt auch dies Metrum unter dem Einfluss der Kunstdichtung einen regelmässigeren Rhythmus, selbst in solchen Dichtungen, die den nämlichen, volksthümlichen Charakter tragen, wie die eben erwähnten, alten Balladen. So ist z. B. die von William Shenstone im Jahre 1746 verfasste, gleichfalls in Percy's Reliques II, III, 26 veröffentlichte Ballade *Jemmy Dawson* in durchaus regelmässigen Versen abgefasst:

Come listen to my mournful tale, ye tender hearts, and lovers dear;
Nor will you scorn to heave a sigh, nor will you blush to shed a tear.
And thou, dear Kitty, peerless maid, do thou a pensive ear incline;
For thou canst weep at every woe, and pity every plaint, but mine.

Alle diese Gedichte sind als vierzeilige Strophen gedruckt; andere, die aus vier langzeilig reimenden Versen bestehen, als achtzeilige, z. B. Percy *Rel.* II, II, 12; Logan, *Song* (*Poets* XI, 1035); Burns, *Lament for James, Earl of Glencairn* (S. 89), *Amang the Trees* (S. 239). Das einzige langzeilig gedruckte Beispiel, welches uns begegnet ist, ist R. Burns' Gedicht: *My father was a farmer* (S. 238), wovon wir die dritte Strophe mittheilen:

In many a way, and vain essay, I courted Fortune's favour; O
Some cause unseen still stept between, to frustrate each endeavour, O
Sometimes by foes I was o'erpower'd; sometimes by friends forsaken; O
And when my hope was at the top, I still was worst mistaken, O.

Bemerkenswerth ist hier das häufige Vorkommen von Binnenreimen, wodurch hier und auch in anderen Fällen

das erste Glied des Tetrameters, ähnlich wie beim Septenar, in zwei zweitaktige, kurze Verse aufgelöst wird, offenbar um dem Bedürfnisse abzuhelfen, die Monotonie der langen Zeilen einigermassen zu brechen.

KAPITEL 2.

DER SEPTENAR.

§ 69. Bei Wyatt und Surrey kommt der Septenar oder katalektische, jambische Tetrameter als selbständiges Metrum nicht in langzeiliger Verwendung vor, sondern nur in Verbindung mit dem Alexandriner als zweiter Bestandtheil des später zu betrachtenden sogenannten *Paulter's Measure*. Dagegen ist er in ihren strophischen Dichtungen zur Anwendung gelangt, aber nur in der durch eingeflochtene Reime zu vier- und dreitaktigen, kreuzweise reimenden Versen aufgelösten Gestalt. Bei Surrey findet sich dies Metrum nur in Verbindung mit anderen Versarten zu Strophen gebunden; Wyatt aber hat einzelne Lieder in septenarischen Strophen gedichtet. Das Metrum unterscheidet sich von dem eigentlichen Septenar, wie er uns im Poema Morale in gereimter, im Ormulum in ungereimter Gestalt zuerst entgegentritt (vgl. I §§ 43—49 und §§ 50—51), wesentlich durch das Fehlen des klingenden Versausganges und hat daher mehr Aehnlichkeit mit dem entsprechenden Metrum der altenglischen Balladen *Chevy Chase* und *The battle of Otterbourn*, welche im selben Metrum geschrieben sind und für gewöhnlich, obwohl nicht immer, schon männlichen Ausgang haben (vgl. I § 151).

Nur sind Wyatts septenarische Verse natürlich viel correcter und gleichmässiger, als diejenigen jener alten Balladen, welche in Folge vieler doppelter Auftakte und doppelter Senkungen einen sehr unruhigen Rhythmus aufweisen, während diese Erscheinungen bei Wyatt nur vereinzelt auftauchen.

Es muss hier genügen, auf einzelne Punkte in Kürze aufmerksam zu machen.

Taktumstellungen begegnen seltener bei Wyatt, als bei Surrey, zumal nach der Cäsur:

Gather may he that savoury fruit, that springeth of his pain. Sur. 90, ferner S. 24, 80, 84, 87, 90, 95 etc.
Toucheth the centre of the earth, for way there is none other: Wyatt 160.
She is the rock, the ship am I; That rock my deadly foe 145 ib.
Whereto thy heart to bind thy will, freely doth not accord; Sur. 95.
What new device grounded as sure that dreadeth not to fall ib. 81, 82, 93 etc.
'Tween Saturn's malice and us men, friendly defending sign. Wyatt 162.

Fehlen des Auftaktes ist nur vereinzelt anzutreffen, z. B.:

Tell me how thy Leman doth? And thou shalt know of mine. Wyatt 88.

Ebenso ist doppelter Auftakt sehr selten:

Will ye seé what wónders Lóve has wroúght? Then come and look at me. Wyatt 144;

sowie auch doppelte Senkung im Versinnern:

And nów with sórrows I múst complain, And cannot be reliev'd, Wyatt 57.
By wráthes children; and fróm my bírth my chastising began. Sur. 103.

Auch schwebende Betonung ist nur in einzelnen Ausnahmen zu beobachten:

Was I not well void of all pain, when that nothing me griev'd? Wyatt 57.
As Time buried, and doth revive; and Time again shall waste. Sur. 81.

Der Versausgang ist sowohl bei Wyatt, als auch bei Surrey fast immer stumpf, indess kommen einzelne klingende Endungen vor, so z. B.:

Be set like cups, mingled with gall, of bitter taste and savour. Sur. 103.
Some pleasant hour thy woe may wrap, and thee defend and cover. Wyatt 154, 12; ferner 156, 160, 162, 140.

Die Haupt-Cäsur ist bei beiden Dichtern stets stumpf. Von klingender Nebencäsur ist oben ein Beispiel aus Surrey

(S. 103) citiert worden. Nebencäsuren kommen überhaupt bei ihnen in der ersten Vershälfte öfters vor, so auch bei Wyatt:

Those lively eyes, | which of my thoughts || were wont the keys to hold.
S. 155 etc.

§ 70. Der Septenar, und zwar der eigentliche, nicht durch eingeflochtene Reime zu kurzen Versen aufgelöste, sondern nur zu Ende paarweise reimende Septenar, von den Engländern unpassender Weise oft als *long Alexandrine* bezeichnet, war nun ferner, wie schon bemerkt, das beliebteste Metrum für Uebersetzungen aus der klassischen poetischen Literatur, unter denen wir nur Chapmanns Homerübersetzung als die einzige leichter zugängliche näher ins Auge fassen in der Ausgabe von Rich. Hooper, London, 1857. — Buch I, v. 1—23 möge als Probe citiert werden:

Achilles' baneful wrath resound, O Goddes, that impos'd
Infinite sorrows on the Greeks, and many brave souls los'd
From breasts heroic; sent them far to that invisible cave
That no light comforts; and their limbs to dogs and vultures gave:
To all which Jove's will gave effect; from whom first strife begun
Betwixt Atrides, king of men, and Thetis' godlike son.
What god gave Eris their command, and op'd that fighting vein?
Jove's and Latona's son; who fir'd against the king of men,
For contumely shown his priest, infectious sickness sent
To plague the army, and to death by troops the soldiers went.
Occasion'd thus: Chryses, the priest, came to the fleet to buy,
For presents of unvalu'd price, his daughter's liberty;
The golden sceptre and the crown of Phoebus in his hands
Proposing; and made suit to all, but most to the commands
Of both th' Atrides, who most rul'd. „Great Atreus' sons", said he,
„And all ye well-greav'd Greeks, the gods, whose habitations be
In heav'nly houses, grace your pow'rs with Priam's razèd town,
And grant ye happy conduct home! To win which wish'd renown
Of Jove, by honouring his son, far-shooting Phoebus, deign
For these fit presents to dissolve the ransomable chain
Of my lov'd daughter's servitude." The Greeks entirely gave
Glad acclamations, for sign that their desires would have
The grave priest reverenc'd, and his gifts of so much price embrac'd.

Aus dieser Probe ergiebt sich schon, dass die Verse hier einen viel bewegteren Rhythmus haben, als in den Wyatt'schen und Surrey'schen Gedichten.

Im Ganzen ist freilich auch hier der jambische Tonfall ziemlich regelmässig beobachtet, und damit wird die Wortbetonung und Silbenmessung geschickt in Uebereinstimmung gebracht. So kommen Vollmessungen der romanischen Endung *-ion, -ent* etc. sowohl zu Ende des Verses, als auch im Innern nicht gar zu selten vor, z. B. in dem vorletzten Verse des obigen Passus; ferner:

Of Cilla most divine dost walk! O Sminthëus! if crown'd 38.
To this replied the swift-foot godlike son
Of Thetis, thus: „King of us all, in all ambition 120.
Were ignominious and base. Now then, since God commands, 126.

Dies ist aber die seltenere Behandlung solcher Endsilben gegenüber den gewöhnlichen, contrahierten Messungen. Nach der Angabe von H. M. Regel, „Ueber George Chapmanns Homerübersetzung" (Engl. Stud. V, 346 7) tritt gewöhnlich Vollmessung solcher romanischer Endungen zu Ende des Verses, im Innern aber Silbenverschleifung ein.

Aehnlich wird auch das tonlose *e* im Innern nach Belieben vollgemessen oder synkopiert. Ersteres:

We must be wandering again, flight must be still our stay, 55.

Viel häufiger aber ist in solchen Fällen die der gewöhnlichen Behandlung solcher Wörter entsprechende Verschleifung oder Synkopierung:

The grave priest rev(e)renc'd, and his gifts of so much price embrac'd. 23.
Where ling'ring be not found by me; nor thy returning feet 26.

Auch in den Versen 63–70, die zugleich für die Behandlung der Perf.- und Partic.-Endung *-ed* charakteristisch sind, welche meist nur unter den gewöhnlichen Bedingungen, d. h. nach Zischlauten und Dentalen vollgemessen werden, kommen derartige Synkopierungen vor: z. B. *temp'rate, cov'nant, discov'ry.*

Ferner ist Verschmelzung des bestimmten Artikels mit einem vocalisch anlautenden Worte, z. B. *th'argive, th'ill,* dort und sonst sehr oft anzutreffen. Gewaltsamer ist die Zusammenziehung des Artikels mit dem folgenden consonantisch beginnenden Worte:

I living and enjoying the light shot through his flowery sphere, 84.

Eine ähnliche Silbenverschleifung enthält der Halbvers:

thy spirit prophetic shows 82.

Ausserdem sind noch andere metrische Licenzen, so zunächst die Taktumstellung zu erwähnen, welche namentlich zu Anfang des Verses häufig ist: *Jove's and Latona's son* 8; *Vauchsafe to me* 41; *Forc'd with thy arrows* 41; *Rattled about him* 46; *Skills that direct us* 83. Doch auch an anderer Stelle, namentlich nach der Cäsur:

With violent terms our priest, and said: — „Dotard! avoid our fleet, 25.
If flight can save us now, at once sickness and battle lay 56.

Hier befindet sich die Taktumstellung hinter der metrischen Cäsur, während eine logische Cäsur (nach dem dritten Takt) vorhergeht. Auch nach dieser kann die Taktumstellung eintreten, z. B. in dem schon theilweise citierten Verse:

Vouchsafe to me: pains for my tears let these rude Greeks repay, 41.

Von andern Unterbrechungen des regelmässigen jambischen Rhythmus sind zu nennen: die schwebende Betonung, wozu der Dichter aber nur selten seine Zuflucht nimmt:

And kept his daughter. This is cause why heaven's Far-darter darts 91.

And now, thou threat'st to force from me
The fruit of my sweat, which the Greeks gave all; and though it be, 164.

In diesen Fällen ist schwebende Betonung anzunehmen, weil dem Hemmniss des Rhythmus keine Cäsur vorangeht. Mehr Beispiele giebt Regel a. a. O. S. 335.

§ 71. Die Cäsur ist, wie überall im Rhythmus, namentlich bei längeren Metren, so auch für diesen Vers von grösster Bedeutung. Dies ist weniger der Fall hinsichtlich ihrer Beschaffenheit, als hinsichtlich ihrer Stellung, denn die Beschaffenheit hängt mit der Stellung zusammen. Die gewöhnliche, durch das Metrum bedingte Cäsur, welche, wie es das septenarische Metrum erheischt, stets eine stumpfe Cäsur ist,[1] tritt regel-

[1] Ganz vereinzelt tritt wohl auch die für diese Versart unerlaubte klingende Cäsur auf, z. B. in dem Verse:

Which yet he sees not, and so soothes his present lust, which, check'd, I, 345.

mässig hinter dem vierten Takte ein. Daneben kommen nun aber noch zahlreiche Fälle logischer, hauptsächlich durch das *enjambement* veranlasster Cäsuren vor, welche namentlich hinter dem zweiten Takte des ersten Versgliedes eintreten und dann stumpf sind oder im dritten Takt nach der Senkung eintreten und dann also als weibliche, lyrische Cäsuren zu bezeichnen sein würden. So enthält z. B., nachdem die Dichtung mit zwei regelrechten Septenaren eröffnet worden ist, der dritte und vierte Vers je eine, durch das *enjambement* veranlasste, lyrische Nebencäsur im dritten Takt, dsgl. der sechste, ebenso der zehnte:

To plague the army, and to death by troops the solders went.

Der folgende:

Occasion'd thus : Chryses, the priest, came to the fleet to buy,

hat stumpfe Nebencäsur nach dem zweiten Takt.

Diese beiden Arten sind, wie gesagt, die gewöhnlich vorkommenden logischen Nebencäsuren und begegnen auch in den Versen 41—43. Im 44sten ist dann eine ungewöhnliche Nebencäsur, nämlich nach dem dritten Takt des ersten Gliedes:

And quiver cover'd round, his hands did on his shoulders throw.

Dieselbe Cäsurart findet sich in dem Verse 8:

Jove's and Latona's son; who fir'd against the king of men.

Auch nach dem ersten Takt sowie im zweiten Takt als lyrische Cäsur kann diese Nebencäsur eintreten, gewöhnlich in Folge von *enjambement*:

And grant ye happy conduct home! To win which wish'd renown
Of Jove, by honouring his son, far-shooting Phoebus, deign 18/19.

Während man diese Cäsur als eine epische bezeichnen müsste, liegt in dem folgenden Verse eine lyrische vor:

But Peleus' son, swift-foot Achilles, at his swift ships sate, I, 468.

Dieselben Cäsuren begegnen in folgenden, strophisch aufgelösten Septenaren:

Here is a great deal of good matter
Lost for lacke of telling:
Now, sicker, I see thou doest but clatter,
Harme may come of melling. Spenser, Sheph. Cal. Julye.

Hier beginnt dann auch das zweite Versglied stets mit fehlendem Auftakt, so dass die Cäsur eine lyrische und die Silbenzahl die gewöhnliche ist.

Aehnlich bei Taktumstellung:

And walking silent, till he left far off his enemies' ear,
Phoebus, fair hair'd Latona's son, he stirr'd up with a vow, 35.

Lyrische Cäsur im zweiten Takt:

The golden sceptre and the crown of Phoebus in his hands
Proposing; and made suit to all, but most to the commands
Of both th' Atrides, who most rul'd. „Great Atreus' sons", said he.

In diesem letzten Verse findet sich eine Nebencäsur auch in dem zweiten Versgliede, welches für gewöhnlich, da es kürzer ist, nur eine ununterbrochene rhythmische Reihe ausmacht, also nicht durch eine Cäsur abgetheilt ist. Indess kommen auch hier Cäsuren an verschiedener Stelle und von verschiedener Beschaffenheit vor, so nach dem ersten Takt:

But if thou wilt be safe, begone". This said, the sea-beat shore, 32,

oder mit Taktumstellung:

but viciously disgrac'd
With violent terms the priest, and said: — „Dotard! avoid our fleet, 25.

Im zweiten Takt:

All men in one arose and said: „Atrides, now I see 54
That Chrysa guard'st, rul'st Tenedos with strong hand, and the round 37.

Nach dem zweiten Takt häufiger, so die 2 folgenden Verse:

Of Cilla most divine dost walk! O Sminthëus! if crown'd
With thankful offerings thy rich fane I ever saw, or fir'd
Fat thighs of oxen etc.

Diese grosse Mannigfaltigkeit der Cäsur, die zum Theil vielleicht auf den Einfluss des *blankverse*, in dem ja Chapmann seine Dramen dichtete, zurückzuführen ist und häufig, wie schon bemerkt, durch das *enjambement* veranlasst wird, giebt in Verbindung mit dieser Erscheinung dem Chapmann'schen Septenar einen ungemein belebten, wechselvollen Klang und macht ihn zur Wiedergabe des Hexameters geeigneter, als das später von demselben Dichter bei der Uebersetzung der Odyssee gewählte Metrum des *heroic verse.*

§ 72. Das *enjambement* ist neben der Cäsur für seine Behandlung des Septenars besonders charakteristisch und der umfassende Gebrauch, den Chapmann von demselben

macht, ist um so auffallender, als wir es hier mit einem langzeiligen Metrum zu thun haben, welches dazu naturgemäss viel weniger Anlass bietet, als kurze Verse. Um so mehr dürfen wir annehmen, dass er absichtlich, um die Monotonie der aufeinanderfolgenden, zusammengehörigen Verspaare zu brechen, von jener Erscheinung einen so starken Gebrauch machte. In der oben citierten Textprobe sind mehr als die Hälfte der Verse durch *enjambement* mit den folgenden verbunden; die sechs ersten, die den ersten Satz bilden, sind unter einander so verknüpft. Unter den 590 Versen des ersten Buches zählten wir 317 Fälle von *enjambement*, demnach mehr als 50 %, also ein ebenso hoher Procentsatz, als in Miltons *Paradise Lost.*

Dass darunter auch öfters misstönende *enjambements* vorkommen, ist nicht zu verwundern, z. B. in den Versen:

Prick'd on the sweetbreads, and with wood, leaveless, and kindled at
Apposèd fire, they burn the thighs; etc. II, 370.
Since thou art angry, O my son, how shall I after be
Alone in these extremes of death, etc. IX, 415.

Auch unter den von Regel citierten *enjambements* (a. a. O. S. 343) finden sich einige misstönende vor. Im Ganzen aber bedient Chapmann sich dieser Freiheit mit grossem Geschick.

§ 73. Zur Erhöhung der dadurch erzeugten Mannigfaltigkeit in den Wechselbeziehungen zwischen Satzbau und Versbau macht Chapmann auch von der metrischen Licenz der Reimbrechung ziemlich häufigen Gebrauch. Ein Beispiel aus der Ilias ist bereits früher citiert worden. Andere liegen vor in dem letzten Verse des oben citierten Passus nebst dem folgenden:

The grave priest reverenc'd, and his gifts of so much price embrac'd.
The Gen'ral yet bore no such mind, but viciously disgrac'd
With violent terms the priest, and said: etc. Iliads I 23/5.
And swift hounds; then the Greeks themselves his deadly arrows shot.
The fires of deàth went never out; nine days his shafts flew hot
About the army; etc. ib. 49/50.

Andere Beispiele finden sich ebendaselbst v. 95/96, 99/100, 155/6, 265/6, 335/6.

Die Reimbrechung begegnet zwar nicht so häufig, wie das *enjambement*, aber immerhin oft genug, um sich in nachdrücklicher Weise bemerkbar zu machen.

§ 74. Im Anschluss an diese Erscheinungen ist noch der sogenannten *triplets* Erwähnung zu thun, d. h. dreier aufeinander folgender, durch den nämlichen Reim gebundener Verse (statt zweier), die aber hier im Ganzen viel seltener vorkommen, als in Dichtungen, die in *heroic verses* geschrieben sind. Regel bemerkt (a. a. O. S. 336), dass in der ganzen Ilias nur 36 Fälle anzutreffen seien, darunter einmal zwei unmittelbar auf einander folgende *triplets* (III, 461—63 und 464—66).

Ein Beispiel begegnet I, 466—68:

The mizens strooted with the gale, the ship her course did cut
So swiftly that the parted waves against her ribs did roar;
Which, coming to the camp, they drew aloft the sandy shore,
Where, laid on stocks, each soldier kept his quarter as before.
But Peleus' son, swift-foot Achilles, at his swift ships sate.

Ganz reimlose Verse sind natürlich eine nur sehr selten vorkommende Unregelmässigkeit. Nach Regel (a. a. O. S. 34) begegnen fünf Fälle, nämlich V, 121; XIII, 366, 407; XV, 343; XIX, 23; XXIV, 97.

Auch klingende Reime kommen nur sehr selten vor. Regel erwähnt S. 338 vierzehn Fälle, wovon *intervented : presented* XI, 609 10; *ascended : contended* XVII, 368 9; *descending : ending* XIX, 349/50 die auffallendsten sind.

Eine nicht zu den Vorzügen von Chapmanns Septenar gehörige Eigenthümlichkeit bilden ferner noch die ziemlich oft vorkommenden, aus einsilbigen Wörtern bestehenden Verse, auf welche Regel gleichfalls aufmerksam gemacht hat (a. a. O. S. 349).

§ 75. Noch vor Chapmann war dies Metrum von einem andern neuenglischen Dichter zu einem längeren Gedicht verwendet worden, nämlich von Wm. Warner (1558—1609) in seinem *Albion's England*, einer historischen, mit romantischen Episoden durchflochtenen Dichtung, wovon sich eine längere Probe in Chamber's *Cyclopaedia of English Literature* I, 242—4 vorfindet. Das Metrum ist

viel regelmässiger, als dasjenige Chapmanns, namentlich hinsichtlich der Cäsur, was damit zusammenhängt, dass Warner von dem *enjambement* einen ungemein spärlichen Gebrauch macht. Auch die Reimbrechung kommt in dem erwähnten Passus gar nicht vor. Daher macht der Versbau desselben einen ziemlich monotonen Eindruck, wenn sich auch darin einige Licenzen nachweisen lassen. So scheinen hier, wie in altenglischer Zeit, noch vereinzelte Alexandriner sich unter die Septenare zu mischen:

I pray thee, nay, conjure thee, too, to nourish as thine own,
Thy niece, my daughter Argentile, till she to age be grown,
And then, as thou receivest, resign to her my throne.

Zugleich sind hier, was auch sonst noch öfters vorkommt, drei Verse durch den Reim verknüpft; so z. B. auch die 6 Schlussverse dieser Episode von *Argentile und Curan.*

An einer Stelle kommt nach einer Nebencäsur auch Fehlen des Auftakts vor:

Did twin this fall; faith thou árt too élvish ánd too coý p. 243 b, z. 2.

Der diesem Vers vorangehende ist ein reimloser.[1] Die Versendungen sind auch hier fast durchweg stumpf, doch finden sich die klingenden Reime *any : many.* Von den sonstigen gewöhnlichen metrischen Licenzen macht der Dichter sehr selten Gebrauch. So ist es besonders auffallend, dass in dem erwähnten Passus fast gar keine Fälle von Taktumstellung anzutreffen sind, ausser einigen leichteren rhetorischen Trochäen. Auch zu Silbenverschleifungen, doppelten Senkungen oder Fehlen derselben braucht Warner fast nie seine Zuflucht zu nehmen, so wenig wie zu schwebenden Betonungen oder Zerdehnungen.

Sein Versbau ist also ungemein regelmässig, geschickt und glatt, aber, wie gesagt, auch sehr monoton, wie folgende Verse zur Genüge veranschaulichen werden:

The Britons thus departed hence, seven kingdoms here begone,
Where diversely in diverse broils the Saxons lost and won.

---

[1] Reimlose Septenare mit weiblichen Ausgängen hat nach Elze (Ueber den englischen Hexameter S. 40) neuerdings Prof. Newmann in seiner Uebersetzung der Ilias zur Anwendung gebracht.

King Edell and King Adelbright in Divia jointly reign:
In loyal concord during life these kingly friends remain.
When Adelbright should leave his life, to Edell thus he says:
By those same bonds of happy love, that held us friends always;
By our byparted crown of which the moiety is mine;
By God, to whom my soul must pass, and so in time may thine....

Hierauf folgt das oben citierte *triplet*, womit die Rede schliesst.

§ 76. Diese regelmässige, sozusagen epigrammatische Behandlung des Septenars war nun vorwiegend diejenige, welche in der mehr kunstmässigen lyrischen Poesie gepflegt wurde, wohingegen in der volksthümlichen Dichtung, selbst in längeren Gedichten erzählenden Inhalts, nicht etwa der geniale, wahrhaft epische Vers Chapmanns, sondern bewusst oder unbewusst diejenige, mehr oder weniger freie Gestaltung des septenarischen Verspaars üblich blieb, welche durch die alten Balladen im Stil des *Battle of Otterbourn* und des *Hunting at the Cheviot* schon früh weite Verbreitung gefunden hatte und in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts durch Percy's *Reliques of Ancient English Poetry* (1765) aufs neue einen mächtigen Einfluss auszuüben begann.

Proben dieser letzteren Art sind schon Bd. I, S. 352 citiert worden.

Ein bekanntes Beispiel aus neuerer Zeit ist Coleridge's *Rime of the Ancient Mariner* (S. 83—104), wovon wir die beiden ersten Strophen hier anführen:

It is an ancient Mariner, And he stoppeth one of three.
„By thy long grey beard and glittering eye, Now wherefore stopp'st thou me?
„The Bridegroom's doors are opened wide, And I am next of kin;
The guests are met, the feast is set: May'st hear the merry din“.

In diesen Zeilen sind schon die am häufigsten vorkommenden Freiheiten, die zahlreichen doppelten Auftakte und doppelten Senkungen im Innern des Verses, veranschaulicht. Auch der im ersten Gliede des letzten Verses eintretende Binnenreim ist eine sich oft wiederholende Erscheinung.

Andere Vertreter derselben Richtung, deren Strophen übrigens in der Regel, wie auch diejenigen des obigen Gedichts, als aus vier kurzen Verszeilen bestehend gedruckt sind,[1] werden bei der Besprechung der strophischen Verwendung dieses Metrums citiert werden. Daselbst sind gleichfalls zahlreiche Beispiele für die durch grössere Regelmässigkeit charakterisierte Behandlung desselben zu finden.

Im letzteren Fall sind die Langzeilen, wie schon bei Wyatt und Surrey, so auch in der Folgezeit namentlich oft durch eingeflochtene Reime thatsächlich zu Kurzzeilen aufgelöst. Sir John Suckling z. B. bediente sich dieses Metrums in Gedichten von durchaus regelmässigem Bau.

Einige Strophen eines seiner Liebeslieder (*Poets* III, 742) werden dies zur Genüge veranschaulichen und damit den Charakter dieses Verses in seiner correcten, neuenglischen Gestalt vorführen:

Str. 1. *I prythee send me back my heart,*
Since I can not have thine:
For if from yours you will not part,
Why then shouldst thou have mine?

Str. 3. *Why should two hearts in one breast lie,*
And yet not lodge together?
Oh Love! where is thy sympathy,
If thus our breasts thou sever?

Diese letzte Strophe liefert zugleich noch ein Beispiel der gleichberechtigten Verwendung des brachykatalektischen und katalektischen Versschlusses oder stumpfen und klingenden Versausganges, selbst in streng lyrischen Gedichten. Der jambische Tonfall ist aber in dem ganzen Gedicht mit strenger Consequenz durchgeführt, so wie es der trochäische Rhythmus in andern Gedichten Sucklings und seiner Zeitgenossen ist.

---

[1] In langzeiliger Anordnung der Verse sind u. a. gedruckt: Wordsworth, *The Norman Boy* (VIII, 120), *The Poets Dream* (VIII, 122), Leigh Hunt, *The Glove and the Lyons* (S. 90), *Godiva* (S. 91), Th. Hood, *The Demon-Ship* (S. 367); Eliz. Barr.-Browning in *The Lay of the Brown Rosary* (II, 23—9), *Crowned and Wedded* (ib. 216--220). Auch in diesen Gedichten ist der Versbau ein sehr regelmässiger.

Auch die weitere Auflösung der beiden ersten Glieder eines septenarischen Verspaares durch Binnenreime zu zweitaktigen Versen kommt manchmal vor, wodurch dann eine Schweifreimstrophe mit umgekehrtem Längeverhältnisse der Haupt- und der Schweifreimverse entsteht, wie dies bereits Bd. I, S. 366/7 entwickelt wurde.

§ 77. Hinsichtlich der rhythmischen Gestaltung dieses Metrums ist es noch bemerkenswerth, dass schon im ersten Zeitraum der neuenglischen Epoche wieder septenarische Verse mit klingenden Endungen in consequenter Durchführung begegnen. Diese somit vorliegenden, neuenglischen, correcten, jambischen katalektischen Tetrameter sind aber nicht etwa als eine Fortsetzung des altenglischen entsprechenden Metrums anzusehen, welches, wie gezeigt wurde, die klingenden Endungen im Lauf der Zeit mehr und mehr einbüsste. Sie sind vielmehr eine selbständige Schöpfung der neuenglischen Poesie und hervorgegangen aus dem mehr kunstmässigen Streben, ähnlich, wie eine strengere Sonderung zwischen jambischen und trochäischen oder vielmehr steigenden und fallenden Rhythmen, so auch eine consequente Unterscheidung stumpfer und klingender Versausgänge durchzuführen, welche für gewöhnlich, gerade wie in der späteren altenglischen Zeit, in beliebiger Verwendung neben einander in einem und demselben Gedichte gebraucht werden können. Die erste Strophe des durchweg mit klingenden Reimen in den dreitaktigen Versen abgefassten Gedichts *Lord Ullin's Daughter* von Campbell ist bereits Bd. I, S. 86 citiert worden.

Ein älteres Beispiel findet sich in unstrophischer, fortlaufender Anordnung der Verse (ab ab cd cd ef ef etc.) bei Drayton, *Nymphal* IV, V, IX (*Poets* III, 618–621, 630), ähnlich bei Ben Jonson, *Song* (*Poets* IV, 564); zahlreiche Verweise auf strophische Verwendung s. unter Strophenbau beim *Common Metre*.

Es geht aus den dort angeführten Beispielen hervor, dass die bisweilen wohl vernommene Ansicht, als ob solche Verse vorwiegend für Gedichte humoristischen Inhalts verwendet würden, nicht stichhaltig ist, wenn sie auch that-

sächlich oftmals in solchen vorliegen. Denn der komische Effect kann allerdings besser durch klingende oder gleitende, als durch stumpfe Reime unterstützt werden, was aber gerade so gut für andere Versarten gilt, als für den Septenar.

KAPITEL 3.

DER ALEXANDRINER.

§ 78. Weniger beliebt, als der Septenar, war der Alexandriner.

Bei Wyatt und Surrey kommt er in fortlaufender Reihe nicht vor, sondern nur in Gedichten, welche in dem sogenannten *poulter's measure* geschrieben sind, wo also Alexandriner mit Septenaren wechseln, oder in Gedichten, in denen der alexandrinische Vers durch eingeflochtenen Reim zu zwei dreitaktigen Versen aufgelöst erscheint. Da indess der alexandrinische Rhythmus als solcher also doch bei diesen Dichtern vorliegt, so möge er auch hier näher charakterisiert werden. Derselbe unterscheidet sich wesentlich von dem altenglischen Alexandriner, wie er uns bei Robert de Brunne entgegentrat. So beweglich sich der altenglische Alexandriner, namentlich in Folge der durch stumpfe oder klingende Cäsur, sowie durch stumpfen oder klingenden Versausgang ermöglichten vier Hauptarten desselben gestaltete (vgl. Bd. I, § 54 und § 115), so unbeweglich ist in der Regel der neuenglische Alexandriner.

Die wesentlichste Aehnlichkeit des neuenglischen Alexandriners mit dem altenglischen besteht in der festen Cäsur nach dem dritten Takte; doch diese selber ist in der Regel nur stumpf, ebenso wie auch der Versausgang fast nur ein stumpfer ist. Die zunehmende Armuth der neuenglischen Sprache an tönenden Flexionsendungen ist die wesentlichste Ursache dieser Erscheinung. Die vier Arten

des altenglischen Alexandriners werden für den neuenglischen dadurch für gewöhnlich auf eine einzige, die erste, reduciert, nach Art des folgenden Verses:

The life so short, so frail, | *that mortal men live here;* Wyatt 155 6.

Gleichwohl lassen sich doch auch die drei andern Arten noch nachweisen, nämlich bei Wyatt je einmal klingende Cäsur bei stumpfem Versausgang:

And yet there is another | *between those heavens two,* 161, 14,

und klingende Cäsur bei klingendem Versausgang:

Which by imagination, | *drawen forth the one to t'other,* 160, 14,

etwas häufiger aber stumpfe Cäsur bei klingendem Versausgang:

Or, who can tell, thy loss | *if thou mayst once recover,* 154, 11;

ferner *discover* 156, 16; *other* 162, 13; *heaven* 160, 4; 161, 12; 163, 3; 163, 13.

Auch die Regel der festen Cäsur nach dem dritten Takt findet sich bisweilen durchbrochen durch Nebencäsuren.

So tritt eine zweite Cäsur nach dem zweiten Takt ein:

The time doth fleet, | *and I* | *see how the hours do bend,* 154, 15,
Thus of that hope | *that doth* | *my life something sustain,* 155, 12,

ähnlich 154, 4; 157, 15; 159, 10; 163, 6; 158, 9 (durch Enjambement); oder nach dem vierten Takt:

Under a mulberry tree | *it was;* | *first said the one,* Sur. 45.
Wherefore I shall return | *to them,* | *as well or spring,* Wyatt 157, 11; 162, 13; 162, 17.

In einzelnen Fällen ist auch die Cäsur ganz verwischt und macht sich nur unter dem Einfluss des gewöhnlichen Versrhythmus geltend:

That when I think upon the distance and the space, 155, 8.

Uebrigens dürfte bei diesem streng gegliederten Metrum wohl überall die rhythmische Cäsur die logische überwiegen.

Auch andere Freiheiten des Rhythmus sind zu constatieren, wenn auch wegen der grossen Regelmässigkeit dieser Versart nur in seltenen Fällen; so zunächst die Taktumstellung zu Anfang des ersten oder zweiten Halbverses:

Westward the sun from out the east scant shews his light, 155, 2.
But they been uncorrupt, simple and pure, unmixt, 161, 4.

Lion she said Sur. 49; *Cruel you do me wrong* ib. 49; ferner S. 50, 84, 87 etc. Rhetorische Taktumstellungen:

What is that pleasant gain? what is that sweet relief? ib. 86; ferner 87 etc.
Such is the sort of hope, the less for more desire Wyatt 158, 17,
The seventh heaven or the shell, next to the starry sky 161, 16.

Noch seltener erlaubten sich Wyatt und Surrey Freiheiten hinsichtlich des regelmässigen Wechsels von Hebung und Senkung, die für den altenglischen Alexandriner ebenso sehr wie für andere altenglische Versarten charakteristisch waren. Der zuletzt citierte Vers gewährt in der ersten Vershälfte ein Beispiel doppelter Senkung, wohl das einzige sicher belegte. Fehlen des Auftaktes kommt im ersten wie im zweiten Halbverse des Alexandriners bei Wyatt niemals vor.

Nicht belebter gestaltet sich der alexandrinische Rhythmus bei Wyatt in solchen Fällen, in denen das Verspaar durch eingeflochtenen Reim zu einer kreuzweise gereimten, aus dreitaktigen Versen bestehenden Strophenform aufgelöst ist.

Klingende Versausgänge sind hier noch seltener, als beim langzeiligen Alexandriner anzutreffen (*never : ever* p. 50, 2/4). Taktumstellungen aber kommen häufiger vor: *Marvel no more although* 39, 1; *Deeply oft swear ye no* 42, 19; auch doppelte Senkungen, resp. Verschleifungen sind öfters anzutreffen: *How many a man in smart* 39, 9; 39, 11; *But if I cannot attain* 65, 5. Noch bemerkenswerther ist das Fehlen einer Senkung zu Anfang oder im Innern des Verses: *Fancy doth know how* 65, 9; *With faith to táke párt* 65, 12.

Noch regelmässiger sind die bei Surrey vorkommenden Verse dieser Art gebaut, so dass in ihnen, abgesehen von einigen Taktumstellungen, kaum irgend welche Unregelmässigkeiten begegnen.

§ 79. Paarweise langzeilig reimende Alexandriner kommen — wenn wir von dem in Bd. I,

S. 255-257 erwähnten Auftreten dieses Metrums in der dramatischen Poesie des sechzehnten Jahrhunderts absehen — in der neuenglischen Kunstpoesie wohl zuerst bei Sir Philip Sidney vor, der sich dieses Metrums an einigen Stellen seiner *Arcadia* bedient, nämlich S. 180 (183; XXII; sechs Verse), S. 205 (208—9; XXVI; sechzehn Verse) und S. 255—259 (260—3; XXXIX; 183 Zeilen).

Der Versbau der beiden ersten, kürzeren Stellen weist nichts Bemerkenswerthes auf. Nur der letzte, längere Passus, „*Amphialus' Dreame*" betitelt, ist von einigem Interesse. Wir theilen zunächst die ersten 14 Verse als Probe mit:

Now was our heav'nly vault deprivèd of the light
With sunne's depart; and now the darknesse of the night
Did light those beamy stars, which greater light did darke;
Now each thing that enjoy'd that firie quickning sparke
Which life is cald, were mov'd their spirits to repose,
And wanting use of eyes, their eyes began to close.
A silence sweet each where with one consent embrac't
(A musique sweet to one in carefull musing plac't),
And mother Earth, now clad in mourning weeds, did breath
A dull desire to kisse the image of our death:
When I, disgracèd wretch, not wretched then, did give
My senses such reliefe as they which quiet live,
Whose braines broyle not in woes, nor breasts with beatings ake
Which Nature's praise are wont in safest home to take.

Vollmessungen und Verschleifungen, wie sie in Zeile 1 und 10 vorkommen, finden sich auch im weiteren Verlaufe dieses Gedichtes noch öfters vor, so in Zeile 33 ein und dasselbe Wort in beiderlei Verwendung:

And having plac't my thoughts, my thoughts thus placèd me;

ferner *fixèd* 42, *becknèd* 135, *cursèd* 174 und andererseits *heav'nly* 18, *dest'nie* 44.

Hinsichtlich der Wortbetonung sind keinerlei Unregelmässigkeiten anzumerken, betreffs des Versrhythmus nur einige wenige. So findet sich in vereinzelten Fällen Taktumstellung vor, z. B.: *Venus come on* 75; *Both our estates* 104; *Proofe speakes too much to us* 105 und nach der Cäsur: *Venus was glad* 140; *well hath your discord taught* 160. Die Versausgänge sind in der Regel stumpf, doch kommen

die klingenden Reime *gather : father* 46/7, *guided : bided* 56/7 vor.

Mit der rhythmischen Cäsur, die stets stumpf ist, fällt die logische Cäsur in der Regel zusammen; doch bewirkt diese auch gelegentlich Nebencäsuren an ungewöhnlichen Stellen, meistens in Verbindung mit vorhergehendem *enjambement*, so z. B. in v. 2, 5, 9, 22, 38, 45 etc.; nach dem ersten und fünften Fusse, in v. 11; nach dem vierten Fuss als lyrische Cäsur:

Yet thou shalt not goe free, quoth Venus; „such a fire 167,

sowie auch als stumpfe Cäsur:

And having bound them fast, by Styx, they should obay 158.

Nur selten hat sich ein Vers lediglich mit einer rhythmischen Cäsur zu begnügen, wie:

Us to attend in this most private time and place 93.

Das *enjambement* kommt ziemlich häufig vor; so v. 1/2, 4/5, 9/10, 11/12, 23/24, 34/5, und auch die Reimbrechung ist öfters anzutreffen, z. B. zwischen v. 3/4, 150/1, 154/5, 166/7. Ein Vers, der 27ste, ist ganz reimlos.

§ 80. Das Hauptdenkmal unter den in paarweise reimenden Alexandrinern geschriebenen, kunstmässigen Dichtungen des ersten Zeitraums der neuenglischen Epoche ist das *„Polyolbion“* von Michael Drayton, ein Werk ganz besonderer Art, nämlich ein poetischer Führer durch England und Wales, voll von topographischen, antiquarischen und historischen Einzelheiten, wovon die ersten achtzehn Gesänge 1612 erschienen.

Das Metrum dieses Gedichts ist der Surrey'schen und Wyatt'schen Behandlung des Alexandriners ungemein ähnlich, also von grösster Regelmässigkeit. Die Cäsur ist stets nach dem dritten Takt und durchgängig stumpf; der Versschluss fast ausnahmslos gleichfalls, so dass die vier Arten des altenglischen Alexandriners dadurch auch hier auf eine einzige, die erste, reduciert erscheinen.

Auch von allen den übrigen, in der altenglischen Verskunst allgemein gebräuchlichen Licenzen gestattet dieser

Dichter sich nur sehr wenige, weshalb eine kurze Probe genügt, um von dem völlig gleichmässigen Rhythmus der Drayton'schen Verse eine klare Vorstellung zu geben.

Der Anfang von Draytons *Polyolbion* (*Poets* III, 239) lautet:

Of Albion's glorious isle the wonders whilst I write,
The sundry varying soils, the pleasures infinite,
(Where heat kills not the cold, nor cold expells the heat,
The calms too mildly small, nor winds too roughly great,
Nor night does hinder day, nor day the night does wrong,
The summer not too short, the winter not too long)
What help shall I invoke to aid my muse the while?
Thou genius of the place (this most renowned isle)
Which lived'st long before the all-earth-drowning flood
Whilst yet the world did swarm with her gigantic brood,
Go thou before me still thy circling shores about,
And in this wand'ring maze help to conduct me out.

In derselben Regelmässigkeit und Einförmigkeit bewegt sich der Versbau der ganzen Dichtung und lässt so aufs schlagendste den nivellierenden Einfluss der fortschreitenden metrischen Kunstfertigkeit, sowie auch der theoretischen Beschäftigung mit der Metrik erkennen. Die einzige Licenz, so weit ich beobachtet habe, die der Dichter sich hin und wieder gestattet, ist die Contraction des bestimmten Artikels mit einem vocalisch anlautenden folgenden Worte:

That from th'Armotic sands, on surging Neptune's leas 240 a
Sung th'ancient heroes deeds (the monuments of kings) ib.
Where to th'industrious Muse 240 b,

oder öfters noch die Synkopierung eines tonlosen *e*, so z. B. in leichteren Fällen zwischen muta und liquida oder auch zwischen zwei muten:

Much wrong'd, nor yet prefer'd 241 b
Transform'd into a lake, ib.
That with his threat'ning cliffs ib.

wo das *e* ohnehin schon fast ganz verstummt war. Sehr oft wird auch das Wort *power* in der Weise zu *pow'r* contrahiert. Härter sind Contractionen, wo der eine der den auszustossenden Vocal einschliessenden Consonanten ein Zischlaut oder eine Combination mit einem solchen ist:

Upon this outstretch'd arm 241 b
Yet not the tallest mast be of the tall'st descry'd; ib.
As myghty Albion's eld'st 243 a
And as her eld'st, in right 243 b.

Auch Ausstossung eines Consonanten kommt bisweilen vor, um zwei Silben zu einer einzigen zusammen zu ziehen; namentlich das *v* ist dieser Behandlung unterworfen:

Breaks foaming o'er the beach 241 b
or whatsoe'er you be 240 b.

Ganz vereinzelt kommen Verse mit klingendem Ausgange, die er principiell zu vermeiden scheint, doch bei Drayton vor:

If credulous too much, thereby th'offended heaven,
In their devout intents yet be their sins forgiven, 241 a
Scarce rising from the spring (that is their natural mother)
To grow into a stream, but buried in another. 241 b.

Ausserdem kommen im ersten Gesange noch vor die Reime: *vices : spices* (242 b), *inspire : fire* (243 a), also 14 in etwa 600 Versen. Das hängt allerdings zusammen mit der fast gänzlichen Flexionslosigkeit der neuenglischen Sprache schon in dieser Epoche. Gleichwohl ist aber ein absichtliches Vermeiden solcher Endungen von Seiten unseres Dichters unverkennbar; zwei jener Reime gelten ausserdem fast für Einsilbler, nämlich *heaven : forgiven* und *inspire : fire,* was daraus ersichtlich ist, dass sie auch vor der Cäsur vorkommen, wo der Dichter sonst wohl nie sich eine derartige Licenz gestattet:

With shouts heard up to heaven, when they beheld the land 246 a
But, grappled, glowing fire shines in their sparkling eyes. ib.

Was im Uebrigen die Beschaffenheit der Cäsur anlangt, so fällt in der Regel ein kräftiger Satzabschnitt mit der durch das Metrum erforderlichen Pause zusammen, wie denn überhaupt anerkannt werden muss, dass Drayton den Alexandriner so geschickt handhabt, als es dies Metrum innerhalb der festen Formen, die er für dasselbe beobachtete, nur immer gestattete. Nur in vereinzelten Fällen dürfte es vorkommen, dass nach einem zum Verb gehörigen Hilfsverb die Cäsur eintritt:

Quoth she, that as thou hast my faithful handmaid been, 244 a,

oder vor der genetivischen Präposition *of*:

He should descry the isle of Albion, highly blest; 245 a.

In solchen Fällen begegnen dann in der Regel Nebencäsuren, so im ersten Verse nach dem ersten, im zweiten nach dem vierten Takte als lyrische Cäsur.

Lyrische Nebencäsur nach dem ersten Takt liegt vor in:

Wise genius, | by thy help || that so I may descry 240 a.

Stumpfe Nebencäsur nach dem zweiten Takt:

Ye sacred bards, | that to || your harps melodious strings 240 a.

Im Ganzen sind Nebencäsuren in beiden Vershälften nur selten zu beobachten, kommen aber noch öfter in dem ersten Halbverse vor, als im zweiten.

Dies hängt damit zusammen, dass Drayton das *enjambement*, wenn auch selten, so doch in vereinzelten Fällen zulässt, wodurch natürlich vor allem die erste Vershälfte in ihrem Bau beeinflusst wird, wie z. B. in folgendem Verspaare:

Here vale a lively flood, her nobler name that gives
To Falmouth; and by whom, it famous ever lives, 241 b.

Im ersten Gesange mögen reichlich 30 Fälle von *enjambement* anzutreffen sein.

Noch viel seltener begegnet bei ihm die Reimbrechung. Ein Beispiel findet sich in dem oben citierten Passus zwischen Vers 7 und 8; ein anderes liegt vor in den Versen:

Much wrong'd, nor yet prefer'd for wonders with the rest.
But the laborious muse, upon her journey prest, 241 b.

In den etwa 600 Versen des ersten Gesanges finden sich gegen zwanzig Fälle.

§ 81. Im Gegensatz zu dieser streng regelmässigen Behandlung des Alexandriners, deren sich M. Drayton befleissigte, finden wir dies Metrum in durchaus freier Weise gehandhabt von Seiten eines untergeordneten Dichters damaliger oder richtiger etwas früherer Zeit, Namens Brysket, der ein Gedicht auf den Tod Sir Philip

Sidneys verfasste, welches öfters fälschlich Spenser zugeschrieben wurde, und welches von besonderem Interesse noch deswegen ist, weil es Milton in der Form für seine Dichtung „*Lycidas*“ beeinflusste (Guest I, 275). Es ist gedruckt in der *Globe edition* Spensers p. 563 und betitelt: „*The Mourning Muse of Thestylis*“.

Das Charakteristische an dem dort gebrauchten alexandrinischen Metrum ist einmal das, dass die Verse nicht zu Reimpaaren, sondern in mehr oder weniger willkürlich (nur anfangs abcabcabc) verflochtener Weise durch den Reim gebunden sind, und zweitens, dass die Verse keineswegs immer durch die Cäsur in zwei gleiche Hälften, sondern öfters, indem die Pause auch vor oder nach dem dritten Takte eintritt, in zwei ungleiche Theile getheilt sind:

Come forth, ye Nymphes, come forth, forsake your watry bowres,
Forsake your mossy caves, and help me to lament:
Help me to tune my doleful notes to gurgling sound
Of Liffies tumbling streames : Come, let salt teares of ours
Mix with his waters fresh. O come, let one consent
Joyne us to mourne with wailfull plaints the deadly wound
Which fatall clap hath made, decreed by higher powres;
The dreery day in which they have from us yrent
The noblest plant that might from East to West be found.

Die zwei ersten Verse dieses Passus sind regelmässig gebildet, im dritten aber ist die Cäsur nach dem vierten Takte, desgl. im sechsten.

In andern Versen tritt die Cäsur im vierten Takte ein als lyrische Cäsur:

Thou hast in Britons valour tane delight of old, 563 a
And high disdaine doth cause thee shun our clime, (I feare;) 563 b
Of direfull dart his mortall bodie to assaile, 564 a
Were troubled, and with swelling flood declar'd their woes. ib.

Dieser letzte Vers gewährt zugleich eine Probe einer durch *enjambement* veranlassten Nebencäsur im zweiten Takt, wie solche Pausen nach dem zweiten Takt noch öfters vorkommen:

Ah dreadful Mars, why didst thou not thy knight defend?
What wrathfull mood, what fault of ours, hath moved thee 563 a.

Neben dieser freieren Behandlung der Cäsur kommen auch noch sonstige metrische Licenzen vor, so namentlich Taktumstellungen, wie in v. 3, 5, 6; ferner: *Fame and renowne to us* 563 a, *Up from his tombe* ib., *Plung'd in a world of woe* 565 a, *Under those cristall drops* 565 a.

Hinsichtlich der Silbenmessung dagegen sind nur leichte Contractionen bemerkbar, wie *gav'st* 564 a, *liv'st* 565 a, *In th'everlasting bliss* 564 a, *And th'air gan winterlike* 564 b. Bezeichnend ist es für den untergeordneten Dichter, dass er sich bisweilen auch mit schwebender Betonung behilft: *Would haply have appeas'd thy divine angry mynd:* 563 a.

§ 82. Aehnlicher Art, wie der Alexandriner dieses Gedichts, ist derjenige alexandrinische Vers gebaut, mit welchem Spenser die einzelnen Strophen seiner *„Faery Queene“* beschliesst, die bekanntlich ihrem übrigen Bestandtheile nach aus fünftaktigen Versen bestehen. Der interessanteste Punkt, die Cäsur, unterliegt z. B. bei ihm ganz ähnlicher Behandlung.

Lyrische Cäsur:

That soon to loose her wicked | *bands did her constrain.* I, I Str. 19.
That such a cursed creature | *lives so long a space.* ib. Str. 31.
So with that godly father | *to his home they went.* ib. Str. 33.

Verse dieser Art kommen in der *Faerye Queene* recht häufig vor, so z. B. noch im ersten Buch, Canto I, Str. 34, 35, 41, 42, 46, II, 8, 9, 13, 24, 31, 36, 37, III, 8, 13, 23, 24, 26 etc.

In manchen Fällen treten neben der metrischen Cäsur auch mehr oder weniger kräftige Nebencäsuren ein, die natürlich hinsichtlich ihrer Beschaffenheit und Stellung mancherlei Variationen zulassen. Am häufigsten sind sie — in Folge des *enjambements* — in dem ersten Halbverse anzutreffen, namentlich nach dem zweiten Takt als stumpfe Cäsur bei stumpfer metrischer Cäsur:

Whom to avenge, | *she had* || *this Knight from far compeld.* I, 5.
„Fly, fly (quoth then!“
The feareful Dwarfe) | *„this is* || *no place for living men“.* ib. 13.
When such I see, | *that all* || *for pitty I could dy.* III, 1;

doch auch bei klingender metrischer Cäsur:

Upon his foe, | a Dragon || horrible and stearne. I, 3.
The carver Holme, | the Maple || seeldom inward sound. I, 9 etc.

Seltener begegnet lyrische Cäsur nach dem zweiten Takt bei stumpfer metrischer Cäsur:

Lyke a faire Lady, | but || did fowle Duessa hyde. II, 35.

Dieselben Variationen kommen auch nach dem ersten Takte vor:

full large of limbe and every joint
He was, | and cared not || for God or man a point. II, 12.
So left her, | where she now || is turnd to treen mould II, 39; IV, 6.

Auch im zweiten Halbverse kommen Nebencäsuren vor und zwar meistens stumpfe nach stumpfer metrischer Cäsur:

The red bloud trickling staind || the way, | as he did ride. II, 14.
Whither the soules doe fly || of men | that live amis. II, 19.

Die nämliche freie Art der Behandlung des sechstaktigen Schlussverses der Spenserstanze lässt sich auch bei einigen späteren Dichtern, die in dieser Strophenform geschrieben haben, beobachten, so z. B. bei Thomson, W. Scott, Keats, Wordsworth, Leigh Hunt u. A., bei denen neben Versen mit stumpfer, metrischer Cäsur auch Verse mit lyrischer Cäsur vorkommen.

Ja, Walter Scott lässt sogar bisweilen epische Cäsur eintreten:

That clangs to Britain victory, | to Portugal revenge! Don Rod. Introd. 1.
They won not Zaragoza, | but her children's bloody tomb. Don Rod. 51.

Nebencäsuren finden sich aber bei diesen Dichtern seltener, als bei Spenser.

Andere Dichter, die sich dieser Strophenform bedient haben, (vgl. das Kapitel über die Spenserstanze) bilden den sechstaktigen Vers stets nur mit stumpfer, metrischer Cäsur, lassen aber gelegentlich Nebencäsuren nach Art der oben erwähnten Beispiele zu, so u. a. Pope, Pitt, West, Shenstone, Burns, Shelley, Byron, Campbell, Th. Hood, Southey, Felicia Hemans.

Ein ähnlicher Unterschied in der Behandlung des sechstaktigen Schlussverses lässt sich für die verschiedenen

Dichter, die in freien Nachbildungen der Spenserstanze geschrieben haben, ebenfalls nachweisen.

§ 83. Noch eine weitere, eingreifende, freilich, wie es scheint, fast vereinzelt gebliebene Modification des alexandrinischen Versmasses ist zu erwähnen, welche von Surrey, dem Erfinder des englischen fünftaktigen jambischen reimlosen Verses (*blankverse*) eingeführt und später von einem der Dichter des *Mirror for Magistrates*, Namens Blennerhasset, nachgeahmt oder wiederholt wurde.

Während nämlich Brysket in seiner Elegie auf den Tod Sidneys sich dabei begnügt hatte, die alexandrinischen Reimpaare zu beliebig durch den Reim verflochtenen Versgruppen aufzulösen, war Surrey in einer seiner Psalmenübersetzungen (Ald. Ed. p. 106) schon so weit in dieser Richtung vorgegangen, dass er den Reim gänzlich aus diesem Metrum beseitigte, wogegen Blennerhasset ihn nur eintreten liess, wenn er sich gerade zufällig ihm darbot. Der Anfang des Surrey'schen Gedichts lautet so:

Give ear to my suit, Lord! fromward hide not thy face:
Behold! hearken, in grief, lamenting how I pray:
My foes that bray so loud, and eke threpe on so fast,
Buckled to do me scath, so is their malice bent.

Einen Passus aus dem unter dem Titel *Cadwallader* im *Mirror for Magistrates* befindlichen Gedicht Blennerhassets hat Guest (II, 232) mitgetheilt:

And this I there did finde : they of the clergy be
Of all the men that live the leste in misery.
For all men live in care : they carelesse do remaine;
Like buzzing drones they eate the hony of the be,
They only doo excel for fine felicitee.
The king must wage his warres; he hath no quiet day;
The nobleman must rule : with care the common weale;
The countryman must toyle to till the barren soyle;
With care the merchant-man the surging seas must sayle; etc.

Der Rhythmus der Verse ist ein durchaus regelmässiger; der Reim ist so gut wie gänzlich aufgegeben, doch nicht vermieden, wo er sich als Binnenreim oder als Endreim zufällig darbietet.

§ 84. Seit dem Ende des sechzehnten, resp. Anfang des siebzehnten Jahrhunderts wird der langzeilig reimende Alexandriner von den übrigen in der englischen Dichtkunst verwendeten Versarten ganz und gar in den Hintergrund gedrängt. Ja, er kommt bis zum Beginn des neunzehnten Jahrhunderts in dieser Form überhaupt nicht wieder in einer hervorragenderen Dichtung vor.

Dennoch aber sind sechstaktige Verse in den verschiedenen Gattungen der Poesie während des zwischen den angegebenen Grenzen liegenden Zeitraums keineswegs eine ganz ungewöhnliche Erscheinung.

Ebenso wie bei der Spenserstanze, so besteht auch bei den Nachbildungen derselben die charakteristische Eigenthümlichkeit darin, dass sie mit einem die Verse des übrigen Strophenkörpers an Länge übertreffenden Schlussverse, gewöhnlich einem Sechstakter, endigen, der ähnlich, wie der letzte Vers der eigentlichen Spenserstanze, von manchen Dichtern in freier Weise, entsprechend dem Spenser'schen Verse, von anderen nach dem strengen Schema des Alexandriners, mit stumpfer metrischer Cäsur gebaut ist.

In derselben Weise wird dieser Vers in den unregelmässigen Odenstrophen verwendet, sowohl zum Schluss derselben, als auch innerhalb des eigentlichen Strophenkörpers.

Einige Verse werden ausreichen, dies betreffs der ersteren Gattung, der freien Spenser'schen Sechstakter, für die es nur nöthig ist, Beispiele anzuführen, darzuthun:

Who saw'st her tender forehead e'er the horns were grown, Cowley, Poets V, 299.
A conqu'ror and a monarch mightier far than he ib. 304.
Which wilt not see the precipice where thou dost stand ib. 308.
No racks could make the stubborn malady confess, Dryden. Threnod. v. 185.
That hand on which no plighted vows were ever vain ib. 232.
And massive balts on repercussive avils beat, Congreve, Poets VII, 537.
Whatevers serves for innocent emblems of the court, Swift ib. IX, 2.
The rising waves stood guardians of their wondrous way, Wyatt ib. 309.
Where oft the venturous heifer drinks the noontide breeze, Wordsw. VI, 129.

Uebrigens sind sowohl bei diesen wie anderen Dichtern die regelmässigen, mit stumpfer, metrischer Cäsur versehenen Verse weitaus in der Mehrzahl anzutreffen.

Für das Fortleben des sechstaktigen Verses ausserhalb des alexandrinischen Reimpaares ist es ferner bemerkenswerth, dass derselbe auch in Gemeinschaft mit reimlosen Versen, namentlich im Drama neben dem eigentlichen *blankverse* häufig auftritt.

Auch hier kommen regelmässige Verse und sehr oft auch recht unregelmässige Verse vor, wie bei der Betrachtung der verschiedenen Gestaltungen des dramatischen *blankverse*, als welche die unregelmässigen Sechstakter sehr oft ebenfalls angesehen werden können, gezeigt werden soll.

§ 85. Im neunzehnten Jahrhundert kommt auch der zu Reimpaaren verbundene sechstaktige Vers wieder — wenn auch nur in vereinzelten Fällen — in Gebrauch und zwar in besonderer, an die Unregelmässigkeit des altenglischen Alexandriners erinnernder Weise.

So z. B. in einem Gedicht von Wordsworth, betitelt „*The Pet-Lamb*" (II, 149). Die Anfangsverse sind im Ganzen regelmässig:

The dew was falling fast, the stars began to blink;
I heard a voice; it said, „Drink, pretty creature, drink!"
And, looking o'er the hedge, before me I espied
A snow-white mountain-lamb with a Maiden at its side.

Die einzige Unregelmässigkeit ist hier die doppelte Senkung im letzten Verse, wie sie ähnlich auch im dritten Verse der zweiten Strophe vorkommt:

With one knee on the grass did the little Maiden kneel.

Andere Verse haben doppelte Auftakte:

When my father found thee first in places far away, v. 34, ähnlich 35, 36.
He took thee in his arms, and in pity brought thee home, v. 37, ähnlich 45, 50, 60, 66.

In anderen Versen tritt diese Erscheinung in beiden Hälften des Verses zu Tage, so dass derselbe dadurch einen etwas bewegteren, anapästisch-jambischen Rhythmus erhält:

Seemed to feast with head and ears; and his tàil with pleasure shook.
v. 10.
If the sun be shining hot, do but stretch thy woollen chain, v. 29.
Then I'll yoke thee to my cart like a pony in the plough, v. 46, 67.

In einem Fall wird die doppelte Senkung durch epische Cäsur [1] herbeigeführt:

'Twas little Barbara Lewthwaite, a child of beauty rare! 13.

In allen anderen Fällen ist die Cäsur stumpf, sowie auch der Versausgang.

Von anderen Unregelmässigkeiten ist noch Fehlen des Auftaktes anzumerken in dem Verspaare:

Hére thou neéd'st not dreád the ráven in the ský;
Níght and daý thou art sáfe, — our cóttage is hard bý. 57/8,

wovon der letztere auch als mit doppelter Taktumstellung gebaut angesehen werden könnte.

KAPITEL 4.

DER FÜNFTAKTIGE JAMBISCHE GEREIMTE VERS.

§ 86. Der fünftaktige, jambische, gereimte Vers, der auch in der neuenglischen Poesie sowohl zu Reimpaaren, als auch zu Strophen verbunden vorkommt, war und ist hier nicht minder beliebt, als in der altenglischen Zeit. Ueber sein erstes Auftreten, seine Beschaffenheit bei Chaucer und bei seinen Nachfolgern bis auf Lydgate sind die beiden letzten Kapitel der Altengl. Metrik zu vergleichen, wo auch

[1] Ein Gedicht aus sechstaktigen, paarweise reimenden Versen mit lauter epischen Cäsuren begegnet bei Charles Lamb, *Lines suggested by a Picture of two Females by Leonardo da Vinci* (S. 46):

The lady Blanch, regardless of all her lovers' fears,
To the Urs'line convent hastens, and long the Abbess hears, etc.

Doch sind diese Verse wohl richtiger als Strophen aus vier dreitaktigen Versen mit abwechselnd klingenden und stumpfen Endungen anzusehen.

schon in § 181 einige Andeutungen über die Verwendung desselben in der weiteren Geschichte der englischen Literatur gegeben wurden.

Von besonderem Interesse ist hier zunächst wieder die Behandlung dieses Metrums von Seiten Surreys und Wyatts. Schröer hat sich auch hierüber, wie über die früher besprochenen, von diesen Dichtern verwendeten, gleichtaktigen Metren geäussert in seinem Aufsatz über die Anfänge des *blankverse*. Das ist bis zu einem gewissen Grade berechtigt, da der jambische Versfuss an sich in dem gereimten Verse nicht anderer Art ist, als in dem ungereimten und für die Beschaffenheit beider Versarten, wenn auch nicht genau dieselben, so doch ähnliche Gesetze und Freiheiten zu beobachten sind. Gleichwohl ist es rathsam, die beiden Versarten gesondert zu betrachten, da der gereimte Vers eben durch die Verwendung des Endreims einen im Ganzen viel geschlosseneren Bau hat, als der ungereimte fünffüssige Jambus, der *blankverse*, was sich im weiteren Verlaufe der Literatur namentlich bemerkbar macht.

Bezüglich der gewöhnlichen metrischen Licenzen dieses Versmasses ist nur in Kürze auf die verschiedenen Punkte aufmerksam zu machen. Die gewöhnliche und regelmässige Gestalt dieses Metrums ist bekanntlich die, dass es aus fünf jambischen Takten besteht, welche durch die Cäsur nach der zweiten Hebung in zwei ungleich lange rhythmische Reihen getheilt sind. So z. B. bei Surrey, der sie nicht zu Reimpaaren, sondern nur in kreuzweiser Reimstellung verbindet, p. 1:

The winter's hurt recovers with the warm;
The parched green restored is with shade;
What warmth, alas! may serve for to disarm
The frozen heart, that mine in flame hath made?

Die Licenzen, d. h. die Abweichungen von dieser gewöhnlichen Form, sind Taktumstellung, schwebende Betonung, fehlender Auftakt oder fehlende Senkung (in neuenglischer Zeit bei diesem Metrum beide sehr selten, ausgenommen in Wyatts Versen), mehrfache Auftakte und

Senkungen, abweichende Behandlung und Stellung der Cäsur. Ein paar Beispiele von jeder Licenz genügen. Zunächst für die Cäsur. Dieselbe kann nach dem zweiten oder auch nach dem dritten Takt eintreten und kann auch weiblicher Art sein, und zwar sowohl als epische wie auch als lyrische Cäsur, z. B. S. 3:

The sote season, that bud and bloom forth brings,
With green hath clad the hill, and eke the vale;
The nightingale with feathers new she sings;
The turtle to her make hath told her tale;

v. 1 hat weibliche, epische Cäsur;[1] ähnlich wurde schon S. 93 ein anderer Vers in demselben Sonett emendiert, der gelesen werden muss:

The swift[e] swallow pursueth the flies smale;

(zahlreichere Beispiele für epische Cäsur bei Surrey finden sich S. 54 und 55); v. 2 und noch entschiedener v. 4 haben stumpfe Cäsur nach dem dritten Takt. Lyrische Cäsuren p. 2:

All thing alive, that seeth the heavens with eye,
With cloak of night may cover, and excuse
Itself from travail of the day's unrest,

im zweiten Verse nach der dritten, im dritten nach der zweiten Hebung. Auch epische Cäsur nach dem dritten Takt wird wohl vereinzelt nachweisbar sein; die übrigen Arten aber kommen sehr oft vor. Von der Cäsur abhängig sind nun zum Theil auch die Incongruenzen zwischen Wortbetonung und Versrhythmus.

Solche Incongruenzen sind erlaubt und oft eine poetische Schönheit zu Anfang des Verses (vgl. § 22):

Winter is worn that was the flowers' bale. p. 4.
Once have the winds the trees despoiled clean, p. 1

und nach der Cäsur, wobei natürlich nur die gewöhnliche und die epische Cäsur in Betracht kommen:

Where we did strain, trained with swarms of youth, p. 19.
At Montreuil gates, hopeless of all recure, p. 63.

Oefters ist auch bei ihm, wie früher (S. 35) ausgeführt wurde, Fehlen des Auftaktes anzutreffen, z. B.:

---

[1] Vgl. S. 93, 130 und die Anmerkung S. 102/3.

Shall I wait? or board them with my power 170,

sowie auch Fehlen einer Senkung im Innern des Verses (vgl. S. 43):

An óld témple there stánds, whereás some time 142

Schwebende Betonungen sind gleichfalls öfters bei ihm zu finden (vgl. S. 40), z. B.:

For such calling, when it works none amends, p. 67.
And brought the day, it doth nothing abate p. 2.

Verhältnissmässig selten sind überzählige Senkungen, und dann sind es nur leicht verschleifbare Silben:

And Windsor, alas! doth chase me from her sight. 14.
To banish the less, I find my chief relief. 20.

Zu Anfang des Verses kommen sie sehr selten vor (vgl. S. 52). Der Versausgang ist in der Regel stumpf, wie auch in Surreys andern Versarten (vgl. S. 57).

§ 87. Im Gegensatz zu den im Ganzen recht regelmässigen Versen Surreys sind die gereimten, fünftaktigen Jamben Wyatts ausserordentlich unregelmässig. Dies hängt zusammen mit den zahlreichen, bei Wyatt vorkommenden, unaccentuierten oder auch accentuiert-unaccentuierten Reimen, wofür auf § 61 zu verweisen ist.

Diese Eigenthümlichkeit des Reimverfahrens hat man im Auge zu behalten zur richtigen Scansion der Verse Wyatts.

Dass z. B. der Vers p. 150:

He has me hasted through divers regions

nicht als ein regelmässiger fünftaktiger Jambus mit der letzten Hebung auf *regions* gelesen werden darf, zeigt der entsprechende Reimvers, der lautet:

Through froward people, and through bitter passions,

wo die unaccentuierten Silben reimen. Es ist demnach nothwendig, das Wort *régions* mit gewöhnlicher Betonung und *through* mit Zerdehnung zweisilbig zu lesen oder das Fehlen einer Senkung zwischen *through* und *divers* anzunehmen, ähnlich wie in dem Verse auf S. 151:

And dóth the sáme with deáth daily threáten,

der natürlich auch nicht streng jambisch scandiert werden

kann, mit der Betonung *dailý threatén* des letzten Wortes, denn es reimt der Vers:

For never worms old rotten stock have eaten.

Dass in der Mitte des Verses eine Senkung fehlt, kommt öfters vor:

Through desert woods and sharp high mountains 150,

reimend auf *plains*, *pains* (vgl. S. 44); desgl. fehlt auch mehrmals der Auftakt, sowohl in der ersten, als auch in der zweiten Vershälfte (vgl. S. 36):

He may wander from his natural kind. 14,
Since I was his, hour rested I never, p. 151.

In andern Fällen, wo der Auftakt fehlt, kann es zweifelhaft sein, ob man nicht schwebende Betonung statt dessen anzunehmen habe:

All in error, and dangerous distress. 150.
He is ruler, since which bell never strikes 151.

Das Wahrscheinliche ist fehlender Auftakt, da epische Cäsur in anderen Gedichten Wyatts sehr häufig vorkommt.

Jedenfalls hat man vor allen Dingen mit diesen beiden Factoren, den unaccentuierten Reimen und dem öfteren Fehlen einer Senkung oder des Auftaktes, zu rechnen für eine richtige Beurtheilung von Wyatts Versbau. Während Wyatt in dieser letzteren Hinsicht den altenglischen Dichtern, namentlich Lydgate, viel näher steht, als Surrey, liess er sich sonst in der Form seiner Dichtungen, ebenso wie dieser, von den Italienern beeinflussen.

Unter Berücksichtigung dieser beiden Eigenthümlichkeiten kann es leichter gelingen, für die oft auf den ersten Blick unharmonisch klingenden Verse seiner Sonette die richtige Scansion zu finden, so z. B. für das erste, wie dies Alscher a. a. O. p. 77 gezeigt hat, nur dass m. E. die Reimwörter *harbour : banner : suffer : displeasure* als unaccentuierte Reime mit gewöhnlicher Betonung aufzufassen sind.

Unzweifelhaft hat die ungewohnte Form dem Dichter oder vielmehr dem Uebersetzer grosse Schwierigkeiten gemacht. Uebrigens scheint auch die Ueberlieferung vielfach eine ungenaue zu sein. In anderen Fällen, so z. B. bei

dem zweiten Sonett (p. 13), hat Wyatt sich dabei begnügt, die italienischen Verse einfach zu übersetzen, ohne durch die Reime auch der Sonettenform Rechnung zu tragen, indem selbst die unaccentuierten Reime oft nicht nachweisbar sind. Gewandter im Versbau sind in der Regel diejenigen Sonette Wyatts, welche keine Uebersetzungen, sondern selbständige Gedichte sind, wo er sich also nicht darauf angewiesen sah, für bestimmte Begriffe Reimwörter zu suchen, sondern wo er nach selbständigem Ermessen verfahren konnte, so z. B. das erste Sonett auf S. 11, trotz der darin vorkommenden unaccentuierten Reime:

Of doubtful Love.

Avising the bright beams of those fair eyes,
Where he abides that mine oft moisteth and washeth;
The wearied mind straight from the heart departeth,
To rest within his worldly paradise,
And bitter finds the sweet, under his guise.
What webs there he hath wrought, well he perceiveth:
Whereby then with himself on love he plaineth,
That spurs with fire, and bridleth eke with ice.
In such extremity thus is he brought:
Frozen now cold, and now he stands in flame:
'Twixt woe and wealth, betwixt earnest and game,
With seldom glad, and many a diverse thought,
In sore repentance of his hardiness,
Of such a root, lo, cometh fruit fruitless.

Ganz regelmässig in Bezug auf die Uebereinstimmung von Wort- und Versaccent, auch in den Reimen, ist das darauf folgende Sonett, betitelt: *The Lover abused renounceth Love.*

Hier ist überall der Versrhythmus mit dem Wortaccent in Uebereinstimmung, und derartige, mehr selbständige Dichtungen sind in erster Linie massgebend für Wyatts Versbau. Dazu gehört auch das schon erwähnte, in *rhyme royal* und zwar mit unaccentuierten Reimen aber doch in regelmässigeren Versen geschriebene Gedicht p. 149, obwohl es eine Paraphrase einer Petrarca'schen Canzone ist; dahin gehören namentlich seine Satiren und seine mit selbständigen Prologen eingeleiteten Davidischen Busspsalmen.

In diesen in regelmässiger Reimweise geschriebenen Gedichten weicht Wyatts gereimter fünffüssiger Jambus im Ganzen wenig oder gar nicht von demjenigen der letzten, noch der altenglischen Zeit zuzuzählenden Dichter, wie Stephen Hawes, Barclay, Lyndesay, ab.

Dass dem Dichter die Versform Schwierigkeiten machte, obwohl er sich, wie wir später sehen werden, an die schwierigsten Strophengebilde heranwagte, lassen auch hier die manchmal vorkommenden schwebenden Betonungen (vgl. S. 40), deren er nicht zu entrathen vermochte, erkennen:

All other thoughts, in this only to speed: 150.
And Africán Scipion, thé famoús; 152.
Evermore thus to content his mistress : gentleness 152.
But thou, o Lord! how long after this sort p. 207.

Auf der anderen Seite aber bedient er sich auch der Freiheiten, welche dies Metrum gestattet, mit grossem Geschick; das zeigt sich zunächst hinsichtlich der Cäsur, die er in allen drei Hauptarten an den verschiedenen Versstellen eintreten lässt.

Am häufigsten ist natürlich die männliche Cäsur nach dem zweiten Takt. Doch auch lyrische Cäsur kommt öfters vor (vgl. S. 25):

And toward honour quickened I his wit,
Where as a dastard else he might have sit. 151.
This wicked traitor, whom I thus accuse: 150.
Always in trouble and in tediousness. ib.

Epische Cäsur (vgl. S. 26, 55):

„Peace“, quod the town mouse, „why speakest thou so loud“? 188.
Triumph and conquest, and to my head assign'd 209.

Diese letzten Beispiele sind zugleich Proben von Taktumstellungen zu Anfang des Verses.

Auch nach der dritten Hebung kommen diese drei Cäsurarten vor. Männliche häufig:

Mine old dear enemy, my froward master,
That like as gold in fire, he might be tried: 149.
With fair and amorous dance, made me be traced;
And where I had my thought, and mind araised 150.
Thou took her ayen from me, that woe-worth thee. 153.

Lyrische Cäsur:

God made he me regardless, than I ought, 150.
May at thy hand seek mercy, as the thing 206.

Epische Cäsur seltener (vgl. S. 55):

He knoweth how great Atrides, that made Troy fret; 152.

Auch nach dem vierten Takte begegnet stumpfe Cäsur mit einer Nebencäsur nach dem zweiten:

And of thàt lust possess'd himself, he findeth 204.

Während Wyatt also in Bezug auf die Cäsur sich dieselben Freiheiten erlaubt, wie Chaucer, Dunbar, Douglas, Lyndesay, ist es charakteristisch, dass er auch hier in diesen sorgfältiger gereimten Dichtungen hinsichtlich des Auftaktes viel willkürlicher verfährt, als jene, indem er sowohl zu Anfang des Verses, als auch nach der Pause die erste Senkung manchmal fortlässt (vgl. S. 36):

Had not yseen such a beast before, 188.
Whom more than God or himself he mindeth: 204.
Kings from kingdoms, and cities úndermineth; 204.
Finding pardon of his past offence, 214.

Taktumstellungen sind sehr gewöhnlich, meistens zu Anfang des Verses:

Touches his sinews, and overruns his bones 204.
Cruelly pleasant, before King David's sight. 203.

Auch mehrfache Senkungen kommen oft genug vor (vgl. S. 53):

That I héar not as soúnding to renew my plaints. 151.
Thence come the tears, and thence the bitter torment, ib.
Yet thereby alone I brought him to some frame; ib.

Also auch Wyatt ist, obwohl er in der neuen und schwierigen Sonettenform oft ungelenk und schwerfällig in der Form ist, von rein silbenzählender Versmessung weit entfernt.

§ 88. Im Folgenden sehen wir uns genöthigt, um dies Kapitel nicht allzu sehr anschwellen zu lassen, uns kürzer zu fassen. Wir sind dazu um so mehr berechtigt, als wir den schwierigsten Punkt, die Behandlung des vorliegenden Metrums bei Surrey und Wyatt, den ersten neuenglischen Dichtern, in der Hauptsache erledigt haben, und

als die weitere Behandlung desselben im Verlaufe der englischen Literatur im Wesentlichen die nämliche bleibt. Dieselben Licenzen, wie Taktumstellungen und leichte Silbenverschleifungen, kehren überall wieder. Stärkere Silbenverschleifungen, also mehrfache Senkungen, Fehlen des Auftaktes oder einer Senkung im Innern, sind Licenzen, welche sich nur die weniger sorgfältigen Dichter erlauben und für gewisse Dichtungsarten, wie für die erzählende und dramatische Dichtung, eher zulässig sind, als z. B. für die rein lyrische. Desgleichen kommt nur bei jenen die epische Cäsur, welche ja eine doppelte, allerdings durch die Pause getrennte Senkung veranlasst, häufiger vor, selten dagegen bei sorgfältigen Dichtern, oder bei den Lyrikern, welche in der Regel männliche oder lyrische Cäsur nach dem zweiten oder dritten Takte eintreten lassen, wie dies bei Sackville und Spenser z. B. zu beobachten ist.

Der Bau des fünftaktigen, gereimten Verses in Sackvilles *Mirror for Magistrates* ist im Gegensatz zu der oft etwas freien Versification Surreys und namentlich Wyatts ein ungemein correcter, gleichwohl aber doch in Folge der Wandelbarkeit der Cäsur (stumpfer und klingender) sowie zweckmässiger Verwendung von Taktumstellungen durchaus nicht monoton. Er hat mit Spensers Versbau grosse Aehnlichkeit, der gleichfalls ein sehr regelmässiger ist, namentlich in seinen strophischen Dichtungen. Selbst Taktumstellungen kommen in denselben verhältnissmässig selten vor, so dass manche Strophen der *Faery Queene*, z. B. gleich die erste und zweite des ersten Gesanges von Buch I, diese rhythmische Freiheit nicht aufweisen. Natürlich verschmäht aber der Dichter dieses Mittel zur Belebung seines Verses keineswegs, weder zu Anfang des Verses, noch auch nach der Cäsur. Etwas häufiger kommt diese Erscheinung vor in seinem *heroic verse* in *Mother Hubbard's Tale*. Fehlender Auftakt und fehlende Senkung im Innern des Verses dürften bei Spenser zu den grössten Seltenheiten gehören. Schwebende Betonung ist bisweilen anzutreffen, z. B.:

And Una wandring in woods and forrests (: guests) I, II, 9.

Im Ganzen aber ist Wort- und Versaccent bei ihm in harmonischem Einklang. Vollmessungen tonloser und für gewöhnlich schon damals verstummter Endungen (wie *-eth, -ed*) kommen, wie früher bemerkt wurde, oft bei ihm vor; selten dagegen sind Verschleifungen und doppelte Senkungen anzutreffen. Am häufigsten noch wohl in seinem *heroic verse*, z. B.:

And lósels lifted úp on high, where I' did loóke, Moth. Hub. S. 513 a.

Der fünftaktige Vers Spensers hat daher, namentlich in seinen Spenserstanzen und sonstigen, mit jener Versart gebildeten Strophen, einen feierlichen, gemessenen Rhythmus, zumal auch der Versausgang hier fast ausschliesslich und im *heroic verse* mit wenigen Ausnahmen ein stumpfer ist. Bei dieser Behandlungsweise des Verses ist es begreiflich, dass auch die epische Cäsur in demselben nur höchst selten, wenn überhaupt anzutreffen ist, obwohl der Dichter sonst die Wandelbarkeit der Cäsur gerade als hauptsächlichstes Hilfsmittel zur Belebung des Versrhythmus verwendet. Die am häufigsten vorkommende Cäsur ist natürlich die stumpfe nach dem zweiten Takt, womit aber die entsprechende lyrische Cäsur, sowie auch stumpfe Cäsur nach dem dritten Takt recht oft abwechseln, während lyrische Cäsur nach dem dritten Takt seltener vorkommt.

Nicht ungewöhnlich sind auch Verse mit Doppelcäsuren bei Spenser, die öfters mit seiner im Ganzen mässigen Verwendung des *enjambement* zusammen hängen. Reimbrechungen kommen in seinen *heroic verses* gleichfalls nicht oft vor, während sie sich in dem complicierteren Reimsystem der Spenserstanze um so häufiger vorfinden, da sie ja durch die Gliederung der Strophe bedingt sind. Doch wird in fast ebenso vielen Fällen auch die correcte Gliederung der Strophe durch Verbindung des Auf- und Abgesangs mittelst eines auch logisch zusammengehörigen Reimpaares aufgehoben.

§ 89. Wie Spensers Vers ein ungemein regelmässiger war, so zeichnete sich auch der Fünftakter seines Gönners Sidney durch grosse Correctheit aus, und auch demjenigen Daniels, Shaksperes und Draytons in ihren Sonetten

und strophischen Dichtungen, sowie auch in den *heroic verses* des letzteren, lässt sich das nämliche Lob ertheilen. Namentlich der Drayton'sche Vers, sowohl seiner strophischen Dichtungen, wie *The Battle of Agincourt* und *The Barons' Wars* (*Poets* III, 1—25; 27—69), *The Miseries of Queen Margaret* etc. (ib. 156 176; ferner 193—226), der *Eclogues* (589—604) und der Sonette, (ib. 550—558), als auch der in *heroic verse* abgefassten, wie *England's Heroical Epistels* (71—153), *The Moon-Calf* (180—192), *Elegies* etc. (541—549; ferner 560—570; 635 - 643; 664—670) oder des in kreuzweise reimenden, fortlaufenden Versen geschriebenen Gedichts *Moses's Birth and Miracles* (644—663) ist ungemein regelmässig gebaut; er lässt die Cäsur gewöhnlich nach dem zweiten Takt als stumpfe und lyrische Cäsur eintreten und bedient sich nur in selteneren Fällen klingender Reime, während diese häufiger bei Daniel vorkommen, der auch in der Cäsur grössere Mannigfaltigkeit zeigt.

Ja, es sind entschiedene epische Cäsuren bei ihm anzutreffen, z. B. in *The History of Civil Wars*:

For all our losses; when as no other way Book I, Str. 3 u. Str. 9, v. 5.

Auch das *enjambement* spielt in seinen strophischen Dichtungen eine grössere Rolle, als in denjenigen Draytons.

§ 90. Dass Shaksperes gereimter Fünftakter in den Sonetten mit demjenigen Daniels grosse Aehnlichkeit hat, ist bekannt, und so ist es nicht zu verwundern, dass auch der Vers seiner strophischen Dichtungen dem Versrhythmus der allerdings später entstandenen, strophischen Dichtungen Daniels verwandt ist.

Ein besonderes Interesse kann noch der *heroic verse* des Shakspere'schen Dramas erregen.

Unter den vor-Shakspere'schen, neuenglischen Dramatikern ist Lilly zu nennen, der seine meisten Dramen in Prosa, doch eins, *The maid's metamorphosis*, in *heroic verse* abfasste, nachdem er schon in *The woman in the Moon* den *blankverse* verwendet hatte. Seit Marlowe war dann diese Versart fürs Drama allgemein gebräuchlich, und der *heroic verse* oder auch strophisch, meist kreuzweise gebundene, fünf-

taktige Reimverse wurden nur in lyrisch gehaltenen Stellen, ferner als Act- und Scenenabschluss, sowie zu Prologen und Epilogen häufig verwendet, obwohl auch hierfür ebenso oft der *blankverse* gewählt wurde. Shakspere gebraucht den *heroic verse* öfters auch noch in rein dialogischen Stellen seiner Jugenddramen und dann in ziemlich strenger, schematischer Behandlung, so z. B. in *Romeo and Juliet* I, Sc. 2 (Capulet). Ganz verschieden davon ist der *heroic verse* seiner späteren Dramen, wie z. B. der Prolog und der Epilog seines Henry VIII, wo häufiges *enjambement* und damit im Zusammenhang Cäsuren nach dem ersten und dem vierten Takte sich finden. Ja, schwebende Betonung im Reim, wie *forfeiting : bring, see : story, in : women* scheut er nicht. Freilich sind beide Stellen, Prolog sowohl als Epilog, komisch-satirisch gehalten. Gleichwohl ist eine ähnlich freie Behandlung des *heroic verse* in den späteren Dramen Shaksperes, wie diejenige seines späteren *blankverse*, unverkennbar.

§ 91. So correct und wohllautend im Ganzen der fünftaktige, gereimte Vers der zuletzt genannten, hervorragenden Dichter gebaut ist, so incorrect und holperig ist in der Regel derjenige John Donnes, während seine zum Theil in kürzeren Versarten geschriebenen, strophischen Dichtungen meistens einen fliessenderen Rhythmus haben.

Der Anfang der ersten Satire Donnes möge zunächst zur besseren Veranschaulichung seines *heroic verse* citiert werden (*Poets* IV, 8):

Away! thou changeling moteley humorist;
Leave me, and in this standing wooden chest,
Consorted with these few books, let me lie
In prison, and here be coffin'd when I die.
Here are God's conduits, grave divines; and here
Is nature's secretary, the philosopher;
And wily statesmen, which teach how to tye
The sinews of a city's mystic body;
Here gathering chroniclers, and by them stand
Giddy fantastic poets of each land.
Shall I leave all this constant company
And follow headlong wild uncertain thee?

First swear by thy best love, here in earnest,
(If thou which lov'st all canst love any best)
Thou wilt not leave me in the middle street,
Though some more spruce companion thou dost meet.

In diesen Versen finden sich die charakteristischen Eigenschaften des Donne'schen Versbaues schon fast sämmtlich veranschaulicht.

Als einigermassen regelmässige Verse sind nur 1, (3), (7), 9, 11, 12, 15, 16 (darunter nur zwei regelmässige Verspaare), also die Hälfte zu bezeichnen; die übrigen acht Verse weisen alle irgend welche Unregelmässigkeiten auf, von denen nur die Taktumstellungen in v. 2, 5, 10 als dem Versbau günstige Licenzen zu bezeichnen sind, wie denn Donne sich dieser Freiheit überhaupt meistens am richtigen Orte und daher auch mit guter Wirkung bedient.

Sehr ungeschickt, ganz an Wyatts mangelhafte Reimkunst erinnernd, sind dagegen die schwebenden Betonungen, resp. Tonversetzungen in den Reimen *tye : body* 7/8, *earnest : best* 13/14, und solche kommen öfters vor, z. B. noch in derselben Satire: *Coûrtiér : ānswér* 19/20.

Viel häufiger aber noch begegnet schwebende Betonung oder silbenzählende Messung, oft bei vorwiegend oder lauter einsilbigen Wörtern im Innern des Verses: z. B. in v. 3 und 7 und namentlich in v. 14. Aehnliche Härten liegen vor in:

For better and worse take me or leave me; ib. 25.
Why should'st thou that dost not onely approve, v. 37

und in vielen anderen Fällen.

Fehlender Auftakt und fehlende Senkung im Innern des Verses sind nur äusserst selten bei Donne zu beobachten.

Desto häufiger sind doppelte Auftakte und doppelte Senkungen, resp. Verschleifungen im Innern des Verses vertreten, wie z. B. in v. 8 *mistic bodý* und die leichte Verschleifung *gáthering chróniclérs* in v. 9.

Andere Beispiele begegnen in:

Of thy plumpe muddy whore or prostitute boy v. 40.
Charitably warn'd of thy sins, dost repent v. 50.

ferner *críes Do you seé* v. 83, Sat. II; *pérfectly áll* 2; *háte towards thém* 4; *the péstilence ánd* 7; *to líve by his lábour'd* 14; *T' outdrínke the seá, t'out-sweáre the Lítaný* 33; *And to évery suítor* 69 etc.

So ist es erklärlich, dass auch epische Cäsuren manchmal bei Donne vorkommen, wie z. B. nach dem ersten Takt in v. 4 der obigen Probe und nach dem dritten Takt in v. 6.

Andere Beispiele sind:

Ánd as fíddlers stoop lówest at híghest sound, v. 77.
A motion, Lady — Speak, Coscus — I have been ib. v. 49.

Auch im Uebrigen zeigt der Donne'sche Fünftakter grosse Mannigfaltigkeit hinsichtlich der Cäsur, wie dies schon aus der obigen Probe zur Genüge hervorgeht, woraus sich auch erkennen lässt, dass diese Mannigfaltigkeit namentlich oft durch Eintreten des *enjambement* veranlasst wird, welches bei ihm schon etwa ein Drittel der ganzen Verszahl umfasst: 30 Fälle in 112 Versen der ersten und 39 Fälle in der gleichen Verszahl der zweiten Satire.

Selten dagegen lässt er Reimbrechung eintreten: in den beiden ersten Satiren nur je einmal. Weibliche Reime kommen ebenfalls nur selten vor; keine in Sat. I und II, drei in Sat. III.

Entsprechend dem häufigen Vorkommen des *enjambement* dehnt Donne dies öfters sogar auf die Schlusswörter der Verse aus, so dass gebrochene Reime eintreten, z. B.: *forget- (ful) : debt, beg : egg- (shells)* in Sat. IV.

Auch hinsichtlich der Reinheit der Reime verfährt Donne ziemlich sorglos.

§ 92. Im Gegensatz zu dem unregelmässigen fünftaktigen gereimten Verse Donnes[1] ist derjenige des gleich-

[1] Bekanntlich hat ja auch Pope denselben zu glätten für nöthig erachtet, und Coleridge hat die nicht unbegründete Behauptung aufge-

zeitigen Satirikers John Hall im Ganzen sehr correct und gewandt. Nur selten begegnen bei ihm Fälle von *enjambement* und die dadurch veranlassten rhythmischen Licenzen. Die Cäsur ist zwar wandelbar, doch kommen stumpfe und klingende Cäsur nach dem zweiten, sowie (wenn auch weniger oft) stumpfe Cäsur nach dem dritten Takt in überwiegender Mehrzahl vor.

Epische Cäsur begegnet höchst selten, z. B.:

Since pedling Barbarismes gan be in request, **Bock II, Sat. III, 26.**

Zuweilen scheint ihm ein sechstaktiger Vers mit untergelaufen zu sein, z. B.:

For shame! or better write, or Labeo write none. **ib. Sat. I, 54,**

wenn man hier nicht doppelte Senkung anzunehmen vorzieht. Bemerkenswerth ist, dass in einigen Satiren, so in *Book* IV, *Sat.* I, IV, VI; *Book* V, *Sat.* III, die Reimpaare bisweilen durch drei einreimige Verse (*triplets*) unterbrochen werden, eine Eigenthümlichkeit, die von nun an auch bei den folgenden Dichtern häufiger vorkommt und in der von uns benutzten Ausgabe der „*Poets of Great Britain*“, sowie in manchen anderen Editionen, in jedem einzelnen Fall durch ein Zusammenfassungszeichen { besonders hervorgehoben wird. Offenbar sollte diese gelegentliche Abweichung von der gewöhnlichen Reimstellung dazu dienen, der Monotonie der aufeinanderfolgenden Verspaare, die sich um so stärker bemerkbar macht, als die Reime fast durchgängig stumpf sind und auch die bei den älteren Dichtern, z. B. bei Chaucer, sehr oft anzutreffende Reimbrechung fast gar nicht vorkommt, einigermassen entgegenzuwirken. So hat der Hall'sche *heroic verse*, wenn auch öfters ein Satz durch zwei, drei oder selbst mehr Verspaare sich hindurchzieht, doch einen stark ausgeprägten epigrammatischen Charakter, wie folgende Anfangsverse der vierten Satire des vierten Buches veranschaulichen mögen:

stellt, dass einem Schüler, der Donne richtig zu lesen gelernt habe, der nächstschwierige Dichter, Milton, ausserordentlich leicht fallen werde.

Can I not touch some upstart carpet-shield
Of Lolio's sonne, that never saw the field,
Or taxe wild Pontice for his luxuries,
But straight they tell me of Tiresias' eyes?
Or lucklesse Collingborn's feeding of the crowes,
Or hundreth scalps which Thames still overflowes,
But straight Sigalion nods and knits his browes,
And winkes and wastes his warning hand for feare,
And lisps some silent letters in my eare?
Have I not vow'd for shunning such debate?
Pardon ye satires, to degenerate!
And wading low in the plebeian lake,
That no salt wave shall froth upon my backe.
Let Labeo, or who else list for me,
Go loose his ears, and fall to alchimy:
Only let Gallio give me leave a while
To schoole him once or ere I change my stile.

§ 93. Es würde hier zu weit führen und kann füglich der Specialuntersuchung überlassen bleiben, die kleinen Verschiedenheiten im Bau des fünftaktigen Verses, namentlich des paarweise gereimten, bei den folgenden Dichtern im Einzelnen eingehend zu besprechen. Bei den meisten derselben blieb der regelmässige, epigrammatische Charakter dieses Metrums, wie er uns in den Hall'schen Satiren entgegentrat, bewahrt; so u. a. bei Suckling, *The guiltless Inconstant* (*Poets* III, 742), bei Carew, *The Spring* (*Poets* III, 675), in *Lips and Eyes* (ib. 676), und in anderen kleinen Dichtungen (ib. 677, 680—683), wohingegen in seinen poetischen Briefen und Elegien (693—711, passim) dem *enjambement*, nicht aber der Reimbrechung, grösserer Spielraum gewährt ist.

Aehnlich verhält es sich mit dem *heroic verse* in Brownes *Britannia's Pastorals* (*Poets* IV, 259—346), während seine strophisch gebundenen Verse in *The Shepherd's Pipe* (ib. 345—365) zum Theil, z. B. S. 346—351, in einem den altenglischen Versen in missverstandener Weise nachgebildeten Metrum geschrieben sind.

Sehr gewandt, den Spenser'schen Versen ähnlich, sind die Fünftakter der in eigenartigen Spenserstanzen geschriebenen Gedichte *The Purple Island* von Phineas Fletcher und *Christ's Victory and Triumph* von Giles Fletcher,

nur dass bei beiden klingende Reime etwas häufiger vorkommen, als bei Spenser.

§ 94. Ben Jonsons *heroic verse* hat im Ganzen einen recht regelmässigen Bau. Selten kommen doppelte Senkungen und klingende Reime vor. Dagegen sind manche Fälle von schwebender Betonung bei ihm anzutreffen (vgl. Wilke, a. a. O. S. 34–45).[1] Der *heroic verse* seiner Epigramme, namentlich der kürzeren, entspricht begreiflicherweise der Natur dieser Dichtungsart. Derjenige seiner Elegien und Episteln dagegen ist freier gebaut, insofern das *enjambement* dort ziemlich oft zwei oder mehrere Verse in engere Verbindung bringt, z. B.:

But to exact again what once is given,
Is nature's mere obliquity; as Heaven
Should ask the blood and spirits he hath infus'd
In man, because man hath the flesh abus'd. Poets IV, 525.

Auch in der Cäsur beschränkt er sich, wie diese Verse zeigen, keineswegs auf die gewöhnlichen Arten, obwohl dieselben natürlich auch bei ihm am häufigsten anzutreffen sind. Reimbrechung kommt allem Anschein nach bei Ben Jonson nur sehr selten vor und wird mehr als eine zufällige Erscheinung, denn als ein beabsichtigtes Kunstmittel anzusehen sein.

Auch bei Drummond von Hawthornden ist sie selten zu beobachten, und da er vom *enjambement* nur einen spärlichen Gebrauch macht, so hat sein *heroic verse* wieder einen stark ausgeprägt epigrammatischen Klang.

Bemerkenswerth ist es, dass er in einem längeren Gedicht von c 250 Versen, nämlich in *Poems, Part.* I, *Song* XIV, (*Poets* IV, 633–5), wie bereits angedeutet, den im Ganzen[1] correct durchgeführten Versuch gemacht hat, durch den nach französischem Vorbilde beobachteten Wechsel stumpfer und klingender Endungen seinen *heroic couplets* grössere Abwechselung zu geben.

§ 95. Von geringerem Interesse ist die im Wesentlichen schematische Behandlung des Fünftakters in den

[1] Nur an dem schon S. 94 citierten Reim *repose* : *enclose*, der wie manche Reime auf *-eth* und *-ed* als klingend gelten müsste und sicher so gemeint ist, könnte Anstoss genommen werden.

Dichtungen von Crashaw (*Poets* IV, 714 ff. 725, 730—1) und Herbert; betreffs des letzteren möge bemerkt werden, dass die *heroic couplets* in dem Gedicht *The Church Militant* (S. 202) an einigen Stellen durch einen dreitaktigen Refrainvers unterbrochen werden.

Auch der gereimte Fünftakter Miltons, dessen *blankverse* von grösster Wichtigkeit ist, erheischt nur einige Bemerkungen. Für seine *heroic couplets (Paraphrase of Psalm* CXIV, *On Shakespear, On Hobson, Anno Aetatis* XIV*)* ist es erwähnenswerth, dass sie des im *blankverse* so sehr von ihm gepflegten *enjambement* und auch der Reimbrechung fast ganz entbehren, während der Vers seiner strophischen Dichtungen einen etwas freieren Bau hat und selbst epische Cäsuren nicht verschmäht (vgl. S. 55).

§ 96. Cowleys fünftaktiger Vers, namentlich derjenige seiner *heroic couplets* in den *Elegiac Poems* (*Poets* V, 246—8), ferner in den Dichtungen *Of Plants* (ib. 320—388), *Davideis* (ib. 389—426), *Imitations* (ib. 427—31) etc. hat im Ganzen einen regelmässigen Bau, der zuweilen zu einem silbenzählenden ausartet, z. B. in dem Verse *A little academy in his mind* S. 246 a.

Doch aber finden sich bei ihm auch einige interessante Eigenthümlichkeiten. Des *enjambement* bedient er sich neben den gewöhnlichen Licenzen, wie Taktumstellung und Wandel der Cäsur, in nicht seltenen Fällen. Reimbrechung dagegen kommt nur ganz vereinzelt vor. Auch sind die Reime fast durchgehends stumpf. Bemerkenswerth sind die ziemlich oft auftretenden *triplets*. Bisweilen wird auch die fortlaufende Reihe der *heroic couplets* durch eingeflochtene kürzere, ein-, zwei-, drei- oder viertaktige, meist reimlose Verse unterbrochen, z. B.:

With gloomy mists they involv'd the plains of heav'n,
And to the cloud-begotten men was given
A memorable fate —
By the dire splendour which their arms display'd,
And dreadful lightning that from cannons play'd, S. 375 b.
But now,
The conqu'ring evil Genius of the wars,
The impious victor, all before him bears; S. 382.

But he whose shipwreck'd bark it drank before,
Sees the deceit, and knows it would have more.
Such is the sea, and such was Saul;
But Jonathan his son, and only good,
Was gentle as fair Jordan's useful flood. S. 398 a.

Auch kommt es vor, dass die überzähligen Takttheile in einen der beiden Reimverse aufgenommen sind:

The brave, the royal youth for war prepares:
O heir most worthy of thy hundred-sceptred ancestors. S. 384 a.

Endlich ist noch bemerkenswerth, dass öfters sechstaktige Verse — offenbar in Nachahmung des Schlussverses der Spenserstanzen — die einzelnen Abschnitte beschliessen, so z, B. *Davideis*, *Book* III:

Ready to serve, and in mean space to pray
For you, who us receive, and him who drives away;

so auch *Fragment* VIII (S. 434), wo übrigens auch sonst mehrere Sechstakter eingeflochten sind.

§ 97. Ausserordentlich regelmässig ist der Versbau Wallers, wie er in seinen *Miscellanies* (*Poets* V, 447 ff. *Epistles* (ib. 475) und *Divine Poems* (ib. 499 ff) vorkommt. Die Versausgänge sind, wie es scheint, durchgängig oder wenigstens mit den seltensten Ausnahmen stumpf. Auch Reimbrechung scheint absichtlich vermieden zu sein. Nur *triplets* kommen vereinzelt vor.

Dasselbe gilt für Denhams *heroic verse* in *Cooper's Hill* (ib. 673—5) und in anderen Gedichten. In seinen Übersetzungen aus Virgils *Aeneis* lässt er gelegentlich kurze zwei- oder dreitaktige, reimlose Verse einfliessen.

Etwas belebter ist Butlers Fünftakter (*Poets* V, 617—630; 633—647) und namentlich in den manchmal vorkommenden klingenden Versausgängen von seinem viertaktigen Verse beeinflusst. Reimbrechung scheint auch er zu vermeiden; jedenfalls ist sie bei ihm sehr selten.

Rochesters *heroic verse* ist ziemlich salopp gebaut. Doppelte Senkungen kommen oft bei ihm vor, z. B. in folgendem *triplet*;

Apollo, well pleas'd with so bonny a lad,
T'oblige him, he told him, he should be huge glad,

Had he half so much wit, as he fancy'd he had. *A* Trial of the Poets etc. (Poets VI, 410).

Der letzte Vers könnte übrigens auch als sechstaktiger gefasst werden, wie sie öfters als Schlussverse der *couplets* und *triplets* auch bei ihm vorkommen. Auch silbenzählende Messung, resp. schwebende Betonung macht sich hier, wie überhaupt öfters, in unangenehmer Weise bemerkbar. *Enjambement* und Reimbrechung sind selten, und auch klingende Reime nur vereinzelt anzutreffen.

Ungemein regelmässig, nur in den zuletzt genannten Punkten dem zuletzt erwähnten ähnlich, ist der Vers Roscommons. Kürzere Verse sowie sechstaktige Schlussverse in *couplets und triplets* sind auch bei ihm anzutreffen.

§ 98. Von besonderem Interesse ist Drydens *heroic verse*. Im Ganzen ist der Bau desselben als ein sehr regelmässiger zu bezeichnen, insofern weder in Bezug auf Silbenmessung, noch auf Wortbetonung auffallende Abweichungen vom gewöhnlichen Sprachgebrauch vorkommen. Meistens ist der Wortaccent mit dem rhythmischen Accent in Übereinstimmung, so dass sogar Taktumstellungen verhältnissmässig selten sind. Fehlen einer Senkung zu Anfang oder im Innern des Verses dürfte kaum anzutreffen sein. Doch auch Silbenverschleifungen (abgesehen von den gewöhnlichsten) oder doppelte Senkungen gehören zu den Seltenheiten:

The next for interest sought to embroil the state Absal. I 501.

Vereinzelt begegnet noch epische Cäsur in unauffälligen, allenfalls contrahierbaren Wörtern:

The careful Devil is still at hand with means Absal. I 80.

Im Übrigen wird der Monotonie des Versbaues hauptsächlich durch die Wandelbarkeit der Cäsur vorgebeugt, deren verschiedene Arten im Ganzen so verwendet sind, dass von 100 Versen etwa 40 stumpfe Cäsur nach dem zweiten Takt, 30 lyrische Cäsur nach dem zweiten Takt, 20 stumpfe Cäsur nach dem dritten Takt haben, während die zehn übrigen Verse sich auf lyrische Cäsur nach dem dritten Takt und Doppelcäsuren vertheilen.

Das *enjambement* begegnet in etwa dem vierten Theil der Verse (in *Absalom and Achitophel*) und zwar meistens innerhalb zusammengehöriger Verse, obwohl auch *enjambements* von einem *couplet* zum andern vorkommen. Reimbrechung dagegen scheint in dem genannten Gedicht absichtlich vermieden zu sein. Es begegnen nur zwei wenig auffallende Fälle (v. 369/70 und 377/8) in dem obigen Gedicht. Auch klingende Reime sind selten: nur drei entschiedene Fälle: *nation*: *inspiration* 523/4; *drinking*: *thinking* 551/2; *civil*: *Devil* 567/8. Kürzere und längere Verse kommen in demselben nur vereinzelt vor: v. 87 ist ein Dreitakter; v. 851 ein Sechstakter. Öfter dagegen sind die *couplets* durch *triplets* unterbrochen: v. 156—8, 175—7, 270—2, 601—3, 704—6, 835—7, 914—6, 999—1001.

Im Wesentlichen hat der *heroic verse* Drydens in seinen übrigen satirischen und sonstigen Gedichten den nämlichen Charakter. Nur macht Dryden in seinen späteren Dichtungen, so namentlich in *The Hind and the Panther* und auch in den *Fables* von den zuletzt erwähnten Abweichungen von dem regelmässigen Vers, von der Einmengung sechstaktiger Verse und *triplets* einen viel häufigeren Gebrauch; ja, oft sind beide Eigenthümlichkeiten combiniert, indem der Dichter es liebt, ein *triplet* mit einem Sechstakter zu schliessen, z. B.:

Not armed with horns of arbitrary might,
Or claws to seize their furry spoils in fight,
Or wich increase of feet to o'ertake them in their flight; Hind I, 266—8.

Ähnliche Fälle — abgesehen von zahlreichen Sechstaktern in *couplets* — finden sich ib. II, 501—3, 517—9, 535—7, 538—40, 545—7, 573—5, 603—5 etc.; *Palamon and Arcite* I, v. 163—5, 220—2, II, 66—8, 89—91, 187—9, 282—4, 299—301 etc., etc.

Auch in seinen Übersetzungen kommen zahlreiche *couplets* und *triplets* mit sechstaktigem Schlussverse vor, besonders in seiner Virgilübersetzung (*Poets* XII, 342—635), sowie auch in derjenigen des Juvenal und Persius (ib. 668—733).

§ 99. Besondere Beachtung erheischt der *heroic verse*

Drydens in seinen Dramen, die bekanntlich den oben erwähnten satirischen Dichtungen vorangiengen.

In seinen ersten Stücken war sein Vers ein ungemein regelmässiger. Es kommen in *The Indian Emperor* von den üblichen metrischen Licenzen nur Taktumstellungen etwas häufiger vor, aber immerhin in mässiger Verwendung (etwa 20 in 100 Versen). Die Cäsur ist zwar wandelbar, aber doch vorwiegend nach dem zweiten Takt (etwa 50 männliche und 30 lyrische), daneben namentliche stumpfe Cäsuren nach dem dritten Takt. Epische Cäsur begegnet wohl nur ganz vereinzelt, z. B.: *Loose not that Courage which Heaven does inspire*! Royal Martyr II, 1. *Prevent his purpose, hence, hence with all thy speed*! Aurenge-Zebe Act I. *Enjambement* findet sich nur sehr selten, etwa 10—12 Fälle in 100 Versen. Reimbrechung, die im episch-satirischen *heroic verse*, wie es scheint, geflissentlich vermieden wird, begegnet hier allerdings öfters, aber gewöhnlich durch den Wechsel der Rede veranlasst, obwohl in der Regel freilich die einzelnen Reden mit einem Reimpaare schliessen oder bei lebhafterer Führung des Dialogs in Reimpaaren sich bewegen.

Triplets finden sich selten; in *The Indian Emperor* kommen sie, soweit wir beobachtet haben, gar nicht vor; sie begegnen aber öfters in anderen Stücken, z. B. in *The Conquest of Granada* und in *The Royal Martyr*; daselbst kommen auch kürzere, reimlose Verse zwischen den *heroic couplets* vor, so z. B. ein- und zweitaktige zu Ende des Stücks, wo auch ein siebentaktiger begegnet.

Im Ganzen aber sind längere und kürzere Verse selten. Der Versausgang scheint, abgesehen von Reimen wie *tower* : *power* etc., durchgängig stumpf zu sein.

Den nämlichen Charakter behält sein *heroic verse* auch in *The State of Innocence or the Fall of Man*, der opernartigen Umformung von Miltons *Paradise Lost*. Die kunstvolle Satz- und Versverschlingung, die Miltons *blankverse* in Folge ausgedehntester Anwendung des *enjambement* auszeichnet, hat hier also dem epigrammatischen Bau des *heroic couplet* weichen müssen.

Gelegentlich begegnet ein *triplet* mit sechstaktigem Schlussverse:

The Myrtle, Orange, and the blushing Rose,
With bending Heaps so nigh their Blooms disclose,
Each seems to swell the Flavour which the other blows. Act. III, Sc. 1.

Es werden daher auch wohl ähnlich gebaute *couplets* anzutreffen sein.

Auch in *Aurenge-Zebe*, dem letzten der in *heroic verse* geschriebenen Dramen Drydens, bleibt seine Behandlung dieses Metrums die nämliche.

§ 100. Die grösste Ähnlichkeit mit Drydens dramatischem *heroic verse* hat derjenige Lees in seinen Dramen *Sophonisba, Nero, Gloriana*. Besonders sind auch hier die zahlreichen *triplets*, von denen manche mit einem Sechstakter endigen, auffallend, ferner die spärliche Verwendung des *enjambement*, der Reimbrechung und der klingenden Versausgänge.

Bemerkenswerth ist, dass einige Stellen von *Sophonisba* und *Gloriana* in kreuzweise reimenden Versen und einige Scenen von *Nero* in *blankverse* geschrieben sind, z. B. *Nero*, Act II, Scene 2; Act V, Sc. 1. Umgekehrt fällt Lee in dem in *blankverse* geschriebenen Stück *The Rival Queens* an einigen Stellen wieder in den *heroic verse* zurück, dsgl. in *The Massacre at Paris* Act V, Sc. 1 in pathetischen Stellen.

Otway verwendet den *heroic verse* in ähnlicher Weise in seinen unbedeutenderen Dramen, während namentlich seine beiden berühmtesten Stücke, *The Orphan* und *Venice preserved*, in *blankverse* geschrieben sind. In seiner Dichtung *Windsor Castle* (*Poets* VI, 447—452) zeigt der *heroic verse* gleichfalls keine auffallenden, von der Dryden'schen Behandlung desselben wesentlich abweichenden Eigenthümlichkeiten; bemerkenswerth wäre allenfalls, dass neben den sechstaktigen Versen in *couplets* und *triplets* auch ein siebentaktiger Refrainvers wie z. B.:

Yet shall his praise for ever live, and laurels from it rise. S. 447

von Zeit zu Zeit auftritt.

§ 101. Wir übergehen den *heroic verse* untergeordneter Dichter, wie Pomfret (*Poets* VI, 472—390 etc.), Dorset

(ib. 509—14), Stepney (ib. 520—529), Walsh (ib. 568—82), Duke (ib. 626 ff.), King, *The Art of Cookery* (ib. 668—73), *The Art of Love* (ib. 681—699), Parnell (*Poets* VII, 1 ff.; keine *triplets*, wie es scheint), Garth, *The Dispensary* (ib. 89—106 etc.), Rowe (ib. 130 ff.). — Bei Addison (ib. 172 ff.) sind zahlreiche *triplets*, doch Sechstakter selten zu finden, dsgl. Enjambement, Reimbrechung und klingende Reime. Hughes (ib. 275 ff.) lässt häufig *triplets* mit sechstaktigen Schlussversen zu. Auch bei Prior, *Solomon* (ib. 473—495) etc. sind dieselben öfters anzutreffen, dsgl. bei Blackmore, *Creation* (ib. 597 ff.), Fenton (ib. 660—663 etc.), Granville (ib. 695 ff.), Yalden (ib. 758 ff.); dagegen scheinen sie nicht vorzukommen bei Congreve (ib. 534).

Während die meisten der oben genannten Dichter den *heroic verse* in der Cowley-Dryden'schen Manier weiter pflegen, nähert der zuletzt Genannte sich der Pope'schen Behandlungsart dieses Metrums.

§ 102. Dieselbe ist von derjenigen Cowleys und Drydens namentlich dadurch unterschieden, dass sowohl *triplets* als auch sechstaktige Verse bei Pope recht selten vorkommen.

Sie begegnen vereinzelt in seinen kleineren Gedichten, so findet sich z. B. in *Sappho to Phaon* ein *triplet* mit sechstaktigem Schlussverse, dsgl. in *The Temple of Fame* v. 470—2 und ein *couplet* der Art: v. 487/8, wie denn überhaupt in den *Translations and Imitations* ziemlich viele und auch im *Essay on Criticism* vereinzelte *triplets*, doch wohl selten sechstaktige Verse anzutreffen sind. Dasselbe gilt im Ganzen für seine Übersetzung der Ilias und der Odyssee (*Poets* XII, 1—281). Beide Abweichungen vom regelmässigen *heroic verse* sind jedoch, wenn wir genau beobachtet haben, gänzlich vermieden in den *Pastorals*, in *Windsor Forest*, in *The Rape of the Lock*, in *Essay on Man* und in *The Dunciad*.

Popes *heroic verse* ist in diesen Dichtungen ein ungemein regelmässiger.

Der Wechsel der Cäsur führt die relativ grösste Abwechselung im Rhythmus desselben herbei. Im ersten Canto

von *The Rape of the Lock*, der aus 148 Versen besteht, kommen nach dem zweiten Takt 81 stumpfe und 51 klingende, nach dem dritten Takt 21 stumpfe und 5 klingende Cäsuren vor; ferner begegnen zwei Doppelcäsuren.

Taktumstellungen begegnen nur 20. Das *enjambement* findet spärliche Verwendung: nur 10 Fälle und zwar innerhalb des Reimpaares. Ganz ähnlich verhält es sich mit dem *Essay on Man*: Unter den hundert ersten Versen finden sich nach dem zweiten Takt vierzig stumpfe und 37 klingende, nach dem dritten Takt zwölf stumpfe und fünf klingende, daneben sechs Doppelcäsuren; Taktumstellungen: 20; *enjambement* in 8 Fällen. Im Ganzen ist aber in Popes späteren Gedichten sowohl die Cäsur nach dem dritten Takt, als auch das *enjambement* etwas häufiger anzutreffen, als in den früheren.

Reimbrechung kommt in beiden Gedichten überhaupt nicht vor; klingende Reime begegnen sehr selten: in *The Rape of the Lock* dreimal, nämlich III, 153/4, IV, 137/8, V, 115/116, im *Essay on Man* noch seltner, nämlich nur IV, 277/8.

§ 103. Ähnlicher Art wie dieser *heroic verse* Popes in den zuletzt erwähnten Gedichten, also von ganz epigrammatischem Bau, ist dies Metrum auch in den zahlreichen, in demselben sich bewegenden Dichtungen von John Gay (*Poets* VIII, 263—400, passim); Savage (ib. 605—649); Thomson (*Poets* IX, 272); Philips (ib. 384—91; 392—5); Hamilton (ib. 413, 430, 432—7 etc.); G. West (ib. 471—4); Collins (ib. 519—21); Mallet (ib. 680, 717/8, 719/20); Akenside (ib. 805—808); Th. Young (*Poets* X, 3—38, 47—55, 155—168); R. West (ib. 237/8); Cawthorn (ib. 410—7, 420—30 etc.); Falconer (ib. 577—603; vereinzelte *triplets*); Lloyd (ib. 620, 633, 689—94); Cooper (ib. 781—83); Goldsmith, *The Traveller* und *The Deserted Village* (ib. 821—9); Brown (ib. 877—81); Smollet (ib. 749—754); Wilkie (*Poets* XI, 10—53); Langhorne (ib. 218—21, 224—6 etc.); Chatterton (ib. 388—90, 398); Shaw (ib. 565—71); John Scott (ib. 729—32); Sam. Johnson (ib. 837—41); Th. Warton (ib. 1060—2, 1064—9, 1080—1).

Daneben fand aber auch die freiere, durch eingeflochtene *triplets* und Sechstakter belebte Cowley-Dryden'sche Manier in der Behandlung des *heroic verse* noch weitere Pflege, so z. B. bei Defoe, *The trueborn Englishman*; Tickel (*Poets*, 409—32, 434–40, 441—4); Somervile (ib. 493, 498—501, 503—5 etc.); Pattison (ib. 556—72); Hill (ib. 661—742, passim; im Ganzen aber sind bei ihm sowohl *triplets*, wie Sechstakter, als auch beide Erscheinungen combiniert seltener); Broome (ib. 752–88, dsgl.); Pitt (ib. 797—847; Sechstakter selten); Shenstone (*Poets*, IX, 638); Harte (ib. 820–30, 837-43, 855, 859—62, 866—76, 878—98); Cunningham (*Poets* X, 733, 734—737, darunter einige Gedichte mit lauter klingenden Endungen); P. Whitehead (*Poets* X, 842-60, nur vereinzelte Sechstakter); Armstrong (ib. 983—7; nur *triplets*, keine Sechstakter); Dodsley (*Poets* XI, 98–102, dsgl.); Smart (ib. 152–4; vereinzelte Sechstakter); Graeme (ib. 425-464, passim, doch beide Erscheinungen nur vereinzelt); Mickle (ib. 662-8; nur *triplets*); W. Whitehead (ib. 901—18 etc., vereinzelte *triplets* mit Sechstaktern); Jenyns (ib. 991–5, 997—1005, 1013–8, dsgl.); Cotton (ib. 1140—2, dsgl.); Blacklock (ib. 1166–8, 1179–82 etc. dsgl.). Auch bei Rob. Burns kommen sowohl *couplets* wie auch *triplets* mit sechstaktigem Schlussverse vor, namentlich als Schluss von Absätzen oder auch zu Ende seiner Gedichte (vgl. S. 25, 27, 28, 29, 86, 89 etc.). Bemerkenswerth sind auch die häufig bei ihm begegnenden klingenden Endungen. *Enjambement* und Reimbrechung dagegen sind sehr selten anzutreffen.

§ 104. Diese beiden Richtungen in der Behandlung des *heroic verse* — die strengere wie die freiere — lassen sich auch noch bei den Dichtern des neunzehnten Jahrhunderts constatieren.

So behandeln Crabbe, der fast alle seine Dichtungen in diesem Metrum schrieb, sowie auch Byron (*Corsair*, *Lara*, *English Bards* etc.), Longfellow den *heroic verse* im Wesentlichen ganz in der strengen Pope'schen Manier.

Sehr verschieden davon, obwohl derselben Richtung angehörig, ist der *heroic verse* Shelleys, der es liebt, ihn zu langen Perioden zu verbinden, in Folge dessen vom *enjambement* einen ausgiebigen Gebrauch macht und auch Reimbrechung nicht selten eintreten lässt. Klingende Reime sind öfters bei ihm anzutreffen; auch vereinzelte *triplets* kommen noch vor, doch — so weit wir bemerkt haben — keine sechstaktigen Verse. Folgende Probe aus *Epipsychidion* (II, 394) möge dies näher veranschaulichen:

The glory of her being, issuing thence,
Stains the dead, blank, cold air with a warm shade
Of unentangled intermixture, made
By Love, of light and motion: one intense
Diffusion, one serene Omnipresence,
Whose flowing outlines mingle in their flowing
Around her cheeks and utmost fingers glowing
With the unintermitted blood, which there
Quivers, (as in a fleece of snow-like air
The crimson pulse of living morning quiver,)
Continuously prolong'd and ending never,
Till they are lost, and in that Beauty furl'd
Which penetrates and clasps and fills the world;
Scarce visible from extreme loveliness.
Warm fragrance seems to fall from her light dress,
And her loose hair; and where some heavy tress
The air of her own speed has disentwined,
The sweetest seems to satiate the faint wind;

Eine entschiedene Aehnlichkeit mit dieser Behandlung des *heroic verse* hat diejenige Robert Brownings, namentlich in Bezug auf die langen Perioden, das häufige Vorkommen des *enjambement* und auch das nicht seltene Eintreten der Reimbrechung. Nur sind bei ihm die Reime in der Regel stumpf; auch scheinen *triplets* vermieden zu sein.

Wir lassen zum Beleg die Anfangsverse von *Sordello* folgen (vol. II, 1):

Who will, may hear Sordello's story told:
His story? Who believes me shall behold
The man, pursue his fortunes to the end,
Like me: for as the friendless-people's friend
Spied from his hill-top once, despite the din

And dust of multitudes, Pentapolin
Named o' the Naked Arm, I single out
Sordello, compassed murkily about
With ravage of six long sad hundred years.

§ 105. Zu den Vertretern der freieren Richtung in der Behandlung des *heroic verse* gehört u. A. Wordsworth und zwar während der ganzen Zeit seiner dichterischen Thätigkeit. Gewöhnliche *triplets* kommen bei ihm öfters vor, so vol. I, 40, IV, 251, 257, VII, 208, 210. *Couplets* mit sechstaktigem Schlussverse begegnen u. a. I, 7, 10, 14, 46; IV, 253, 254; VI, 118; dsgl. *triplets* mit sechstaktigem Schlussverse, in beiden Fällen gern zu Ende eines Gedichts oder längerer Abschnitte eines solchen: I, 16, 20; IV, 252; VII, 211, 212. Im Uebrigen ist für ihn der fast durchgängig stumpfe Versausgang und seltenes Vorkommen des *enjambement* sowie der Reimbrechung charakteristisch.

Dasselbe gilt für Southey, der den sechstaktigen Vers in seinen *heroic couplets* in *The Retrospect* (II, 264—270) auf ähnliche Weise verwendet.

Bei Campbell kommen ebenfalls derartige *couplets* vor, doch, wie es scheint, nur selten (vgl. S. 3, 33). Auch bei Th. Moore (vgl. III, 186, 188, 198, 217, 218) und bei Fel. Hemans sind sie nicht häufig anzutreffen (vgl. I, 326, 337, 339; III, 11, 15); recht oft dagegen bei Leigh Hunt in *The Story of Rimini, Corso and Emilia, Hero and Leander* etc. Keats lässt sie ebenfalls etwas häufiger zu, auch in *triplets* (S. 190, 191) und erlaubt sich auch öfters, ähnlich wie früher schon Cowley, die fünftaktigen Reimpaare durch einzelne zwei- und dreitaktige, mit Fünftaktern reimende Verse zu unterbrechen, z. B. in *Calidore* (S. 14):

And whether there were tears of languishment,
Or that the evening dew had pearled their tresses,
He feels a moisture on his cheek, and blesses
With lips that tremble, and with glistening eye
All the soft luxury
That nestled in his arms. A dimpled hand,
Fair as some wonder out of fairy land,
Hung from his shoulders like the drooping flowers
Of whitest Cassia, fresh from summer showers.

Zahlreiche klingende Endungen, öfteres Vorkommen von Reimbrechung und namentlich von *enjambement* sind ausserdem für Keats's *heroic verse* charakteristisch.

§ 106. Erwähnenswerth ist noch eine andere freie Art in der Behandlung des *heroic verse*, die ebenfalls schon früher, u. a. bei Lee, sich bemerkbar machte, nämlich die Verbindung desselben mit fünftaktigen Versen in anderer, meist kreuzweiser Reimstellung. Diese Combination begegnet z. B. bei Coleridge in den *Lines on an autumnal evening* (S. 16), woraus folgende Stelle als Probe dienen möge:

So tossed by storms along Life's wildering way,
Mine eye reverted views that cloudless day,
When by my native brook I wont to rove,
While Hope with kisses nursed the Infant Love.
Dear native brook! like Peace, so placidly
Smoothing through fertile fields thy current meek!
Dear native brook! where first young Poesy
Stared wildly-eager in her noontide dream!
Where blameless pleasures dimple Quiet's cheek,
As water-lilies ripple thy slow stream!
Dear native haunts! where Virtue still is gay,
Where Friendship's fixed star sheds a mellowed ray,
Where Love a crown of thornless Roses wears,
Where softened Sorrow smiles within her tears;
And Memory, with a Vestal's chaste employ,
Unceasing feeds the lambent flame of joy!

Es scheint, dass diese Form von den neueren Dichtern namentlich gern zur Einkleidung lyrisch-elegischer Stimmungen in ihren Gedichten gewählt wird.

So begegnet sie z. B. noch bei Byron in *The Lament of Tasso* (267), bei Fel. Hemans in *Imelda* (V, 167), *Edith* (ib. 172). Während hier die fortlaufenden Reimpaare noch immer in der Mehrzahl sind, wird von anderen Dichtern die kreuzweise Reimstellung bevorzugt, so z. B. von Eliz. Barr.-Browning in ihren *Translations* (IV, 171—192), von Rob. Browning in *Pictor ignotus* (V, 231), nur fortlaufend kreuzweise reimend (ababcdcdefef etc.). Selbstverständlich spielt hier die Reimbrechung und namentlich das *enjambement* eine grosse Rolle.

§ 107. In viel geringerem Masse ist dies der Fall bei den zahlreichen strophischen Dichtungen und Gedichten fester Form, die sich in fünftaktigen Versen bewegen, für deren nähere Charakteristik wir aber auf die vielen, im zweiten Buch (Strophenbau) citierten, den verschiedensten Dichtern entnommenen Proben verweisen müssen.

Im Allgemeinen hat der strophisch verwendete Fünftakter einen dem paarweise gereimten ähnlichen, regelmässigen Bau. Nur soviel sei hier bemerkt, dass Silbenverschleifungen, doppelte Senkungen und klingende Versausgänge im Ganzen selten vorkommen in Dichtungen ernsten oder streng kunstmässigen Charakters, dass sie dagegen häufiger anzutreffen sind in solchen, die in einem mehr volksthümlichen und namentlich in einem komischen oder satirischen Tone sich bewegen.

So kommen z. B. in den drei ersten Gesängen von Byrons *Childe Harold's Pilgrimage* überhaupt keine klingenden Reime vor (auch *showerd : lower'd : Howard* in III, Str. 29 ist daher wohl nicht als ein solcher anzusehen) und in Buch IV nur einige wenige, nämlich in Str. 2, 66, 98, 118, 119; dsgl. einer in der Widmung, zu Anfang.

In seinem komischen Gedicht *Beppo* dagegen sind nur wenige Strophen anzutreffen, in denen keine klingenden Reime vorkommen; ja, manchmal begegnen gleitende und gebrochene Reime, wie folgende Strophe (24) veranschaulichen möge:

She was a married woman; 'tis convenient,
Because in Christian countries 'tis a rule
To view their little slips with eyes more lenient;
Whereas, if single ladies play the fool
(Unless within the period intervenient
A well-timed wedding makes the scandal cool)
I dón't knów hów they can get over it,
Except they manage never to discover it.

Im vorletzten Vers begegnet die seltene Erscheinung des Fehlens einer Senkung.

Einen ähnlichen Charakter hat bekanntlich der Vers in Byrons *Don Juan*. Auch ist derselbe von anderen

Dichtern öfters nachgeahmt worden, so z. B., — um ein Beispiel unter vielen zu nennen —, von dem amerikanischen Dichter Willis in *The Lady Jane* (S. 204—260).

KAPITEL 5.

DER VIERHEBIGE VERS.

§ 108. Der vierhebige Vers ist eine durchaus national-englische, von den neuenglischen Dichtern aus dem Nachlass ihrer altenglischen Vorfahren übernommene Erbschaft. Dass das vierhebige, gewöhnlich zu Reimpaaren verbundene, in jambisch-anapästischen oder trochäisch-daktylischen Rhythmen sich bewegende Metrum direct aus der altenglischen, vierhebigen, alliterierenden Langzeile abstammt, ist nun wohl als erwiesen anzusehen. Die nähere Begründung dieser Ableitung ist zu finden im 12. Kapitel des III. Abschnitts des ersten Bandes dieses Werkes, speciell in §§ 110 und 111, wozu §§ 102—105, ferner aber namentlich noch meine Bemerkungen „Zur Zweihebungstheorie der alliterierenden Halbzeile“ in „Englische Studien“ V, S. 490 und 491 zu vergleichen sind. Das Wichtigste aus dem letzteren Aufsatz möge hier der Vollständigkeit wegen wiederholt werden. Es wurde dort nämlich hingewiesen auf die kleine aber wichtige Abhandlung von King James VI. von Schottland, dem nachmaligen James I. der vereinigten Königreiche von Grossbritannien, betitelt *Reulis and Cautelis of Scottish Poesie,* wo er — als Schotte ein eifriger Anhänger der Alliteration — auf S. 63 des Arber'schen Neudrucks folgende Anweisung für die Behandlung des Versbaues im Allgemeinen giebt: „*Let all your verse be Literall, sa far as may be, quhatsumever kynde they be of, bot speciallie Tumbling verse for flyting. Be Literall I meane, that the maist part of your line sall rynne upon a letter, as this tumbling lyne rynnis upon F:*

Fetching fude for to feid it fast furth of the Farie.

Schon hieraus geht hervor, dass für ihn der *Tumbling verse* derselbe ist, wie die alliterierende Langzeile. Er giebt dann weiter von dem rhythmischen Bau desselben noch eine genauere, Engl. Studien V, 491 wörtlich mitgetheilte Beschreibung, welche für die Vierhebigkeit dieses Metrums beweisend ist, indem er nämlich sagt, dass dieser Vers nicht, wie die sonstigen, damals gebräuchlichen, englischen Versarten, aus abwechselnd einem kurzen und einem langen Fuss bestände, sondern aus abwechselnd zwei kurzen Silben und einer langen, wenn der Vers regelmässig gebaut sei, wie es thatsächlich der von ihm citierte Vers ist. Die meisten derartigen Verse, bemerkt er weiter, seien aber nicht strenge nach jener Regel gebaut, und ebendeswegen werde dies Metrum *Tumbling verse* genannt. Zur näheren Charakteristik derselben citiert er dann eine a. a. O. von uns ebenfalls mitgetheilte Strophe, die in Bezug auf die Verse, aus denen sie besteht, und auf die Gliederung ihres Baues genau den, Altengl. Metr. §§ 102—104, §§ 108—111 citierten, alliterierenden Versen und den §§ 165—167 citierten Strophenformen entspricht.

Vor König James VI. (I) hatte schon Gascoigne in seinen *Certayne Notes of Instruction concerning the making of verse* (*Arber's Reprint* p. 63) offenbar dieselbe Ansicht von der Beschaffenheit dieses Metrums ausgesprochen, wie aus seiner graphischen Darstellung desselben hervorgeht. Bei seiner Besprechung der für seine Zeit modernen und allgemein gebräuchlichen englischen Metra sagt er (p. 33 unten): „*note you, that commonly now a dayes in english rimes (for I dare not call them English verses) we use none other order but a foot of two sillables, wherof the first is depressed or made short and the second is elevate or made long: and that sound or scanning continueth throughout the verse. We have used in times past other kindes of Meeters: as for example this following:*

No wight in this world, that wealth can attaine,
Unlesse he beleve, that all is but vayne.

Aus den weiteren Bemerkungen über den Versbau Chaucers, die er daran anknüpft, wo er sagt, dass dessen Verse gleichfalls durchaus nicht alle die gleiche Silbenzahl hätten, dennoch aber alle für jemand, der sie mit Verständniss zu lesen wisse, „*correspondent to the ear*“ seien, geht hervor, dass er als das Wesentliche dieses vierhebigen Metrums die vier Hebungen, nicht aber die correspondierende Aufeinanderfolge der nämlichen Versfüsse in jedem Verse ansieht.

Durch König James' VI. (I) Zeugniss ist also die Identität des *tumbling verse* mit der im sechzehnten Jahrhundert namentlich in strophischen Dichtungen gebrauchten, alten, alliterierenden Langzeile belegt; durch das Zeugniss Gascoignes ist die Idendität des nämlichen Metrums mit der in den englischen *Moral Plays* und alten Lustspielen häufig gebrauchten, für die älteren Balladen, wie z. B. diejenige von *King John and the Abbot of Canterbury*, gleichfalls gern verwendeten, vierhebigen, oft alliterationslosen Langzeile dargethan, deren Abstammung aus der altenglischen, alliterierenden Langzeile wir in der altenglischen Metrik schon in selbständiger Entwickelung nachgewiesen zu haben glauben. Durch das sich ergänzende Zeugniss der beiden obengenannten metrischen Schriftsteller des ausgehenden sechzehnten Jahrhunderts, zu welcher Zeit der alliterierende Langvers einerseits noch nicht aus der Dichtkunst verschwunden und andererseits das vierhebige, meist alliterationslose Metrum schon sehr populär geworden war, wird die rhythmische Identität beider Versmasse und die Entwickelung des letzteren aus dem ersteren unwiderleglich dargethan.

§ 109. Aehnlichen Rhythmus wie das Altengl. Metr. S. 238 citierte der Ballade von *King John and the Abbot of Canterbury* und wie die derselben dort vorangehenden Skelton'schen Verse hat ein Gedicht Wyatts, betitelt *The Recured Lover*, p. 147. Die erste Strophe lautet:

I am as I am, and so will I be:
But how that I am, none knoweth truly.
Be it evil, be it well, be I bond, be I free,
I am as I am, and so will I be.

Diese Strophe ist durchaus mit jambisch-anapästischem Rhythmus gebaut, nicht mit regelmässig auf einander folgenden Anapästen, was wohl von einander zu unterscheiden ist.

In den beiden ersten Versen ist der erste Takt jedes Halbverses ein Jambus, worauf dann ein Anapäst als Schluss des Halbverses folgt. Der dritte Vers besteht ganz aus Anapästen, der vierte ist dem ersten gleich und kehrt überhaupt als Refrain oder in refrainartiger Weise in jeder Strophe wieder, woraus übrigens auch hervorgeht, dass die Jamben der ersten Strophe als den Anapästen völlig gleichwerthig zu erachten sind, da in einigen Strophen der Refrainvers aus lauter Anapästen besteht:

But I am as I am, wheresoever I go. v. 16
For I am as I am, whosoever say nay. v. 20

Also der aufsteigende Rhythmus und die in ziemlich gleichen Zeitabständen in demselben auftretenden vier Hebungen sind die charakteristischen Eigenschaften dieses Metrums.

Daraus erklärt es sich, dass viertaktige Verse, in denen die vier Hebungen ja genau dieselben, auch durch gleiche Silbenzahl oder regelmässigen Wechsel von Hebung und Senkung fürs Auge hervortretenden, zeitlichen Abstände haben, sich ungezwungen mit diesen Rhythmen mischen können, da jene noch genauer und in der Regel so genau wie möglich den eben angedeuteten Eigenschaften entsprechen. So besteht die zweite Strophe auch dieses Wyattschen Gedichts fast ganz aus viertaktigen Versen:

I lead my life indifferently;
I mean nothing but honesty;
And though folks judge full diversely,
I am as I am, and so will I die.

Auch die dritte Strophe ist interessant, wo alle Verse jambisch-anapästisch sind, mit Ausnahme des dritten, der nur aus Jamben besteht.

Dass die vier Hebungen die Hauptsache an diesem Metrum sind und nicht die regelmässige Aufeinanderfolge anapästischer Versfüsse, geht noch weiter daraus hervor,

dass einige Verse trochäisch beginnen, also mit fehlendem Auftakt, wenn man sie nämlich als vierhebige und nicht als viertaktige ansieht, so der zweite und dritte in Strophe vier oder in Strophe acht: *Praying you all that this do read,* oder in der zehnten: *Judge as ye list, false or true,* wo ausserdem zwei nur durch die Cäsur getrennte Hebungen auf einander folgen, also in beiden Vershälften der Auftakt fehlt. Erscheinungen dieser Art kommen auch in den anderen Wyatt'schen, im nämlichen Metrum geschriebenen Gedichten (S. 20, 24, 25, 86, 112, 147, 179), die sich alle in dem nämlichen, zwischen vierhebigem und viertaktigem Rhythmus hin- und herschwankendem Versmasse bewegen, öfters vor, z. B.:

Process of time worketh such wonder, S. 86, v. 1; S. 112, v. 11, 12.

Verse dieser bisher erwähnten drei Kategorien, nämlich 1) mit Auftakt in beiden Halbversen, 2) ohne Auftakt im ersten, mit Auftakt im zweiten Halbverse, 3) ohne Auftakt in beiden Halbversen bilden die gewöhnlichen Arten dieses Metrums, wohingegen die vierte Kategorie, mit Auftakt im ersten Halbverse, ohne Auftakt im zweiten, bei Wyatt sehr selten anzutreffen ist, wie z. B.:

When ye be merry, why should I care? S. 112, v. 23.

Selten kommen bei ihm auch klingende Versausgänge vor, öfters dagegen klingende Cäsuren, z. B.:

And ever my Lady to me doth say S. 20, v. 17.
And if that ye have found it, ye that be here, S. 24, v. 17.
Since that I do ask it thus honestly, S. 25, v. 4.

§ 110. Im Jahre 1557, fünfzehn Jahre nach dem Tode Wyatts, der 1542 starb (39 Jahr alt), wurde ein volksthümliches Lehrgedicht veröffentlicht von Thomas Tusser, betitelt: *A hundreth good points of Husbandry,* welches ganz in diesem volksthümlichen, vierhebigen, jambisch-anapästischen Metrum geschrieben war. Proben dieser Dichtung finden sich in Chambers *Cyclopaedia* I, 47.

Im Ganzen ist dies Metrum hier, so weit die kurzen Proben ein Urtheil erlauben, schon etwas regelmässiger gebaut. Namentlich beginnen die Halbverse, zumal die voranstehenden des Verses, fast immer mit einem Jambus, worauf dann der Anapäst folgt, welcher den Halbvers

meistens mit klingender Cäsur abschliesst, wodurch dann der folgende, jambisch beginnende Versfuss auch einen anapästischen Rhythmus erhält:

Whom fancy persuadeth, among other crops,
To have for his spending sufficient of hops,
Must willingly follow, of choices to choose,
Such lessons approved, as skilful do use.
Ground gravelly, sandy, and mixed with clay,
Is naughty for hops, any manner of way.
Or if it be mingled with rubbish and stone,
For dryness and barrenness let it alone.

An anderen Stellen endet der erste Halbvers stumpf, und der zweite Halbvers beginnt dann anapästisch, wie in den beiden Anfangsversen und dem Schlussverse des folgenden Passus:

Good huswife provides, ere a sickness do come,
Of sundry good things in her house to have some.
Good aqua composita, and vinegar tart,
Rose-water, and treacle to comfort thine heart.
Cold herbs in her garden, for agues that burn,
That over-strong heat to her temper may turn.

Bemerkenswerth ist auch hier wieder die Behandlung der Cäsur, da diese öfters die beiden Senkungen des anapästischen Takts von einander trennt und somit wiederum die vier Hebungen als das eigentlich Charakteristische dieses Metrums hingestellt werden.

§ 111. Denselben Rhythmus, obwohl einen weniger regelmässigen, mannigfaltigeren und daher weniger monotonen Bau, haben die vierhebigen Verse, in welchen der hervorragendste, lyrisch-epische Kunstdichter dieser Epoche, Edmund Spenser, mehrere Abschnitte seines *Shepheard's Calendar* gedichtet hat, so z. B. die zweite, für den Februar gedichtete Ekloge, beginnend:

Ah! for pittie! will rancke Winter's rage
These bitter blasts never ginne t'asswage?
The kene cold blowes through my beaten hyde,
All as I were through the body gryde:
My ragged rontes all shiver and shake,
As doen high Towers in an earthquake:
They wont in the wind wagge their wrigle tayles,
Perke as a Peacock; but now it avales.

Besonders charakteristisch für diese Spenser'schen Verse ist das häufige Fehlen des Auftaktes und der gewöhnliche, doch keineswegs durchgängige, jambische oder trochäische Rhythmus des ersten Halbverses.

Anapästischen Auftakt haben z. B. die Verse:

Als my budding braunch thou wouldest crapp S. 448 b.
Hye thee home, shepheard, the day is nigh wasted. S. 450 b.

Im selben Metrum ist die für den Maimond bestimmte Ekloge gedichtet, sowie auch die für den September, beide in etwas lebhafteren Rhythmen und mit nicht minder starkem Hervortreten der Alliteration, wie die erste. An eine regelmässige Durchführung des Stabreims ist indess nicht mehr zu denken.

§ 112. Bei Shakspere findet sich dieses Metrum u. a. in einigen lyrischen Einlagen [1] des zweiten Theils von Heinrich IV. vertreten, wo in der dritten Scene des fünften Aktes *Silence* ein Bruchstück aus einem Liede singt:

Be merry, be merry, my wife has all;
For women are shrews, both short and tall:
'Tis merry in hall when beards wag all,
And welcome merry Shrove-tide.
Be merry, be merry.

Doch auch für den Dialog bedient sich der Dichter gelegentlich vierhebiger Verse, so z. B. in *Err.* III, Sc. 1, v. 11—84, wie durch folgenden Passus veranschaulicht werden möge:

Ant. E. *I think thou art an ass.*
Dro. E. *Marry, so it doth appear*
By the wrongs I suffer and the blows I bear.
I should kick, being kick'd; and, being at the pass,
You would keep from my heels and beware of an ass.
Ant. E. *You're sad, Signior Balthasar: pray God our cheer*
May answer my good will and your good welcome here.

Ein anderes, im selben Rhythmus geschriebenes Trinklied, wovon der von *Silence* gebrauchte Ruf *Hem boys* nach

---

[1] vgl. W. Steuerwald: Lyrisches im Shakspere, München, Ackermann, 1881, 8°.

Stauntons Meinung der Refrain gewesen sein soll, hat sich in Bromes Lustspiel *The Jovial Crew* erhalten:

There was on old fellow at Waltham cross,
Who merrily sung when he liv'd by the loss.
He never was heard to sing with heigh-ho,
But sent it out with a heigh trolly-lo.
He cheer'd up his heart, when his goods went to wrack,
With a hem, boys, hem! and a cup of sack.

§ 113. Es genügt, um zu zeigen, wie dies Metrum, für dessen ungemein häufiges Vorkommen sich unter den verschiedenen Strophenformen, namentlich unter den zweitheiligen, gleichgliedrigen, zahlreiche Belege finden, bis in die neueste Zeit hinein im Wesentlichen dasselbe blieb, einige Verse hervorragender Dichter aus den folgenden Epochen mitzutheilen, so z. B. aus den Dichtungen Matthew Priors, der lebte von 1664—1715, und für seine scherzhaften Dichtungen sich gern dieser volksthümlichen Versart bediente.

Dass es genau das alte, vierhebige Metrum der früheren Dichtungen war, wird noch zum Ueberfluss bewiesen durch den von ihm hinzugefügten Zusatz zu einer von ihm um 1715 gedichteten Ballade *Down-Hall. To the tune of King John and the Abbot of Canterbury,* (*Poets* VII, 500):

I sing not old Jason, who travell'd thro' Greece,
To kiss the fair maids, and possess the rich fleece;
Nor sing I Aeneas, who, led by his mother,
Got rid of one wife, and went far for another.

Dieselben Verse verknüpft er auch durch kreuzweisen Reim zu vierzeiligen Strophen in anmuthigen Liebesliedern, so *Poets* VII, 413:

What I speak, my fair Cloe, and what I write, shows
The difference there is betwixt nature aud art;
I court others in verse, but I love thee in prose:
And they have my whimsies, but thou hast my heart.
The god of us verse-men (you know, child) the Sun,
How after his journeys he sets up his rest:
If at morning o'er earth 'tis his fancy to run;
At night he declines on his Thestis's breast.
So when I am weary'd with wandering all day,
To thee, my delight, in the evening I come;
No matter what beauties I saw in my way;
They were but my visits, but thou art my home.

Desselben Metrums bediente sich öfters ein anderer, sehr populärer Schriftsteller und Dichter dieser Epoche, Jonathan Swift, so u. a. in einem scherzhaften Gedichte: *The Grand Question Debated: Whether Hamilton's Bawn should be turned into a Barrack or a Malt-house* (*Poets* IX, 119; Chambers, *Cyclopaedia* I, 567):

Thus spoke to my lady the knight full of care:
„Let me have your advice in a weighty affair;
This Homilton's Bawn, whilst it sticks on my hand,
I lose by the house what I get by the land;
But how to dispose of it to the best bidder,
For a barrack or malt-house we now must consider.“

Andere Gedichte Swifts in diesen Versen, die er bisweilen auch kreuzweise reimt, finden sich S. 11, 38, 39, 42, 45, 54, 55 etc.

Die Veröffentlichung von Percys *Reliques of Ancient English Poetry* im Jahre 1765, von denen mehrere, so ausser dem auch schon früher bekannten *King John and the Abbot of Canterbury* noch *The Beggar's Daughter of Bednal-Green* (II, II, 10), *Mary Ambree* (II, II, 19) in diesem Metrum geschrieben waren, trug dann noch mehr zur Popularität desselben bei.

Namentlich kam auch die freiere, vierhebige Form dieses Metrums dadurch wieder mehr in Gebrauch, wie sie z. B. vorliegt in *The King and the Miller of Mansfield* (Percy, *Rel.* III, II, 21). Str. III lautet:

Wandering thus wearilye, all alone, up and downe,
With a rude miller he mett at the last:
Asking the ready way unto fair Nottingham;
Sir, quoth the miller, I meane not to jest,
Yet I thinke, what I thinke, sooth for to say,
You doe not lightlye ride out of your way.

In manchen der späteren, in diesem Versmass geschriebenen Gedichte macht sich diese freiere Behandlungsweise desselben bemerkbar, wenn der jambisch-anapästische Rhythmus auch im Grossen und Ganzen vorherrschend blieb.

§ 114. Bei den schottischen Volksdichtern war dies Metrum besonders beliebt, so bei Allan Ramsey (*Cycl.* I, 602) welcher lebte von 1689—1727:

Farewell to Lochaber, and farewell my Jean,
Where heartsome with thee I've mony day been; etc.

vor allem aber bei Rob. Burns, dessen schönste Lieder zum Theil in diesem Metrum gedichtet sind; so das berühmte Gedicht (S. 212):

My heart's in the Highlands, my heart is not here;
My heart's in the Highlands, a-chasing the deer:
Chasing the wild deer, and following the roe,
My heart's in the Highlands wherever I go.

Andere Burns'sche Gedichte in diesem Metrum finden sich: S. 107, 190, 191, 207, 213, 224, 236, 260, 275, 276. W. Scott verwendete dies Metrum u. a. auch zu einem komischen Soldaten-Trinkliede in *The Lady of the Lake* (S. 182; Herrig, *Brit. Classic. Authors* 387):

Our vicar still preaches that Peter and Poule
Laid a swinging long curse on the bonny brown bowl,
That there's wrath and despair in the jolly black jack,
And the seven deadly sins in a flagon of sack;
Yet whoop, Barnaby! off with thy liquor,
Drink upsees out, and a fig for the vicar!

Th. Moore, der Freund Byrons, verfasste Liebeslieder und sonstige lyrische Gedichte, poetische Episteln, humoristische, satirische und auch religiöse Gedichte in diesem Metrum (vgl. I, 354, II, 55, 60, 65 etc., 117, 118, 124 etc.) u. a. auch manche seiner 1818 veröffentlichten, unübertrefflichen, komischen Briefe, welche er die verschiedenen Mitglieder der *Fudge Family* von Paris aus schreiben liess (IV, 58 ff.).

Auch Byron bedient sich dieses Metrums zu verschiedenen Gedichten, so in *The first Kiss of Love* (S. 92); *To Coroline* (S. 91); ferner Shelley, *A Vision of the Sea* (I, 341–6); Keats, *On receiving a curious Shell* (S. 17); Campbell, *Lines on revisiting Cathcart* 211; Th. Hood, *Lycus the Centaur* (S. 60); *A Parthian Glance* (S. 334); Wordsworth, *The Childless Father* (II, 187); *The two Thieves* (II, 196 etc.); Southey, *John, Samuel and Richard* (II, 81—6); *The Oak of our Fathers* (ib. 163); L. Hunt, *The Feast of the Poets* (S. 194—222); *To Charles Lamb* (S. 262); Thackeray, *The Cane-Bottom'd Chair* (S. 64); Longfellow, *Curfew* (S. 160); R. Browning, *How they brought the good news from Ghent to Aix* (III, 80) etc.

§ 115. Neben diesem vierhebigen, mehr oder weniger regelmässigen, jambisch-anapästischen Metrum macht sich im neunzehnten Jahrhundert öfters auch diejenige Variation desselben bemerkbar, die sich dem viertaktigen, jambischen Rhythmus nähert und öfters mit demselben abwechselt, also der eingangs dieses Kapitels erwähnten Wyatt'schen Behandlung dieses Versmasses verwandt ist.

Die viertaktigen Verse machen dann in dieser Vermengung auf die vierhebigen, wie überhaupt in der ganzen neuenglischen Gestaltung dieses Metrums, in so hohem Grade ihren Einfluss geltend, dass, wenn auch die Silbenzahl der Senkungen relativ frei bleibt, die zeitlichen Abstände der Hebungen von einander, von der ersten Hebung an gerechnet, gleich sein müssen, während dies noch bei Skelton und in manchen gleichzeitigen *Moral-Plays* gewöhnlich nicht der Fall war. Dies vierhebige Metrum nähert sich somit unter dem Einfluss der gleichtaktigen Rhythmik überhaupt derjenigen altenglischen Gestalt des viertaktigen Verses, in welcher dieser uns z. B. in *Genesis and Exodus* und später in der freieren, nordenglischen Behandlung dieses Versmasses entgegentrat (vgl. § 118). Für weitere Bemerkungen über dies combinierte Metrum vgl. den Schluss des nächsten Kapitels.

§ 116. Als letzten Ausläufer der alten, vierhebigen Langzeile haben wir eines Metrums Erwähnung zu thun, welches sich der ursprünglichen Gestalt wieder mehr und mehr nähert.

Es ist dies der reimlose, vierhebige Vers, wie er uns in der dramatischen Dichtung *Love is enough*, leider dem einzigen uns hier zugänglichen Werk eines der hervorragenderen unter den englischen Dichtern der Gegenwart, William Morris nämlich, vorliegt.

Wir begnügen uns damit, zunächst einige Verse (S. 17/8) als Probe mitzutheilen und dann ein paar Bemerkungen daran anzuknüpfen:

A Councillor:

Fair Master Oliver, thou who at all times
Mayst open thy heart to our lord and master,

Tell us what tidings thou hast to deliver;
For our hearts are grown heavy, and where shall we turn to,
If thus the king's glory, our gain and salvation,
Must go down the wind amid gloom and despairing?

Master Oliver:

Little may be looked for, fair lords, in my story,
To lighten your hearts of the load lying on them.
For nine days the king hath slept not an hour,
And taketh no heed of soft words or beseeching.
Yea, look you, my lords, if a body late dead
In the lips and the cheeks should gain some little colour,
And arise and wend forth with no change in the eyes,
And wander about as if seeking its soul —
Lo, e'en so sad is my lord and my master;
Yea, e'en so far hath his soul drifted from us.

Die vierhebige Langzeile tritt uns hier, wie sich auf den ersten Blick erkennen lässt, in ganz ähnlicher Gestalt entgegen, wie sie sich in den dramatischen Dichtungen des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts darstellte, nur dass sie sich hier von dem daselbst ihr ohnehin nur künstlich aufgepfropften Endreim wieder befreit hat.

Hinsichtlich des lebhaften, anapästischen oder daktylischen, nur gelegentlich mit jambischen oder trochäischen Versfüssen vermengten Rhythmus, sowie der ganz willkürlichen Anwendung des Stabreims, der theils regelmässig, theils nur in einem Halbverse, theils auch gar nicht gesetzt ist, ist die Aehnlichkeit eine ganz unverkennbare.

Auf dem Gebiete der Uebersetzungsliteratur sind einige noch ausgesprochenere Versuche, die alte alliterierende Langzeile nachzubilden, gemacht worden.

So hat der Amerikaner James M. Garnett das Beowulf-Epos in vierhebigen, reimlosen Versen übersetzt, worin er unnöthigerweise und zum Schaden der Klarheit und Natürlichkeit neuenglischer Diction die Wortstellung des Originals Zeile für Zeile beibehalten, die Stabreime aber, ähnlich wie Wm. Morris, nicht regelmässig, sondern nur gelegentlich und mehr zufällig, willkürlich und regellos nachgebildet hat.

Folgende Stelle (v. 611—619) möge als Probe dieser Uebersetzung dienen:

There was laughter of heroes, the harp merry sounded,
Winsome were words. Went Wealhtheow forth,
The queen of Hrothgar, mindful of courtesies,
Gold-adorned greeted the men in the hall,
And the highborn woman then gave the cup
First to the East-Danes' home-protector,
Bade him be blithe at the beer-drinking,
Him dear to his people. In joy he received
The food and the hall-cup, victorious king.

Auf ähnliche Weise hatte schon früher Longfellow das angelsächsische Gedicht *The Grave* (S. 78) übertragen.

In viel strengerer Nachbildung der angelsächsischen alliterierenden Langzeile, sogar mit principieller Ausschliessung aller nichtgermanischen Wörter, hat schon im Jahre 1844 George Stephens das angelsächsische Gedicht *Phoenix* in vierhebigen, alliterierenden Versen (im Druck zu zweihebigen Kurzzeilen eingetheilt) wiedergegeben, der Diction aber durch Wiedereinführung altenglischer Flexionsendungen und Wortformen einen fremdartigen Charakter verliehen, wie folgende Probe (v. 1—8) veranschaulichen möge:

Shineth far hence, — so singen wise oldings, —
Far to the fire-east, the fairest of lands that
Man's race wot of. Mo there not many
Folk-falcons flock to those fields ever smiling,
That mid-world's bright main. No! the Great Maker
Hath stern it shelter'd sin-workers from far!
Daintily dight is that dearest of joy-fields;
Balmiest breezes still breathe its groves through.

Steevens hat mit seiner Uebersetzung, deren Mängel wir nicht verkennen, jedenfalls den Beweis geliefert, dass eine Nachbildung der alten, alliterierenden Langzeile in neuenglischer Sprache, sogar mit der unnöthigen und unzweckmässigen Beschränkung auf den germanischen Wortschatz, wohl möglich ist.

In einer weniger pedantischen, mehr an die altenglische Langzeile des vierzehnten Jahrhunderts sich anlehnenden Behandlung könnte dies Metrum auch heutigen Tages — ebenso gut wie im Deutschen — für manche Stoffe zweckmässige Verwendung finden.

KAPITEL 6.

DER VIERTAKTIGE JAMBISCHE VERS.

§ 117. Der viertaktige, jambische Vers blieb auch in neuenglischer Zeit ausserordentlich beliebt, und zwar, wie bisher, hauptsächlich für die lyrische und für die leichtere, erzählende, dann auch für die satirische Dichtung. Hinsichtlich des Baues dieses Metrums ist auf das in Band I, Abschn. III, Kap. 4 und Kap. 14 Bemerkte zu verweisen, auf den ersten Paragraphen des letzteren Kapitels namentlich hinsichtlich der Cäsur, welche im viertaktigen Metrum in den drei verschiedenen Arten an beliebiger Stelle, meistens allerdings nach der zweiten Hebung, eintreten kann, keineswegs aber stets vorhanden sein muss, wie Guest dies irrthümlich behauptet hat.

Unter den ersten neuenglischen Dichtern, welche dies Versmass eifrig pflegten, sind zunächst wieder Surrey und Wyatt von hervorragenderem Interesse. In der Lyrik wurde es bei beiden am liebsten in kreuzweise reimenden Strophen verwendet; indess kommen bei Surrey auch fortlaufende Reimpaare vor, so in einem Gedicht p. 71, betitelt: *The Lover describeth his whole state unto his Love*, welches wahrscheinlich, obwohl nicht mit völliger Sicherheit ihm zuzuschreiben ist:

The Sun, when he hath spread his rays,
And shew'd his face ten thousand ways;
Ten thousand things do then begin,
To shew the life that they are in.

Der Rhythmus ist hier, wie auch in der Regel bei Wyatt, ein ungemein regelmässiger, aus gleichmässiger Folge von Senkung und Hebung bestehender. Taktumstellungen sind bei beiden Dichtern anzutreffen, jedoch bei Surrey seltener, als bei Wyatt (s. Alscher, a. a. O. p. 69):

Melting in tears a cruel death. Wyatt 88.
Proud of the spoil that thou hast got ib. 29.
Me, and my welfare, to oppress; ib. 36 etc.
And whén my eárs listened to hárk ib. 50.

I cannot give ***broaches*** *nor rings*, ib. 56.
Pity the cause that you shall hear. Sur. 75.
Absence, my friend, works wonder oft; 76.

Hinsichtlich der Cäsur ist zu bemerken, dass cäsurlose Verse auch hier, wie in altenglischer Zeit, die Regel bilden. Gleichwohl tritt in manchen Versen doch auch die Cäsur in ihren verschiedenen Arten deutlich zu Tage:

My lute! be still, for I have done, Wyatt 29.
For like to like, the proverb sayth. ib. 35.

Namentlich begegnet stumpfe Cäsur nach dem ersten Takt, seltener nach dem dritten, in beiden Fällen gelegentlich veranlasst durch das *enjambement*:

Dear heart! I bid your heart farewell, ib. 112.
I die, though not incontinent; ib. 44.
As in like case I find; wherefore ib. 99.
And laughs upon the earth; anon,
The earth, as cold as any stone, Sur. 71.

Aehnlich S. 71, 73, 75, 77.

Lyrische Cäsur ist seltener anzutreffen:

Unhappy, but no wretch therefore! Wyatt 96, 110.

Auch epische Cäsur nach dem zweiten Takt ist vereinzelt zu finden, so z. B.:

I was unhappy, and that I prove, Wyatt 108.
Since this to follow of force thou must, Sur. 179.
When other lovers in arms across, ib. 23.

Sonstige metrische Freiheiten, die noch zu erwähnen sind, betreffen hauptsächlich die Behandlung der Senkung.

Doppelter Auftakt ist in diesem Metrum selten anzutreffen, z. B. bei Wyatt:

Yet my heart, my mind, and my affection, 27.
For as saith a proverb notable, 28.

Oefter kommt doppelte Senkung im Innern des Verses vor:

Thy thought is too light and variable ib. 28.
But as ye lead to follow the trace, ib. 111.
That with the spoil of my heart did go, Sur. 23.
Perceive what secrecy is in sin: ib. 69.
With famine and pest lamentably ib. 70.

Relativ selten ist das Fehlen einer Senkung anzutreffen, sowohl zu Anfang des Verses, also Fehlen des Auftaktes, als auch im Innern, am häufigsten noch bei Wyatt, z. B.:

Lust and joy have me refused, 66.
Mirth hath caused my heaviness, 66.
The cóld blood forsaketh my face; 105.
With loúd voice my heart doth cry, 106.

Der Surrey'sche sowohl, als auch der Wyatt'sche viertaktige Vers zeigt also überall, wo er deutlich ausgeprägt (nicht mit vierhebigen Versen vermengt) vorliegt, einen im Ganzen recht regelmässigen rhythmischen Bau, und es ist aufs neue auch hier für die richtige Beurtheilung der Behandlung der Wortbetonung von Seiten dieser Dichter wohl zu beachten, dass in Versarten, die einen strengen, gleichtaktigen Rhythmus erheischen, Verstösse gegen die gewöhnliche Wortbetonung nur äusserst selten vorkommen.

Etwas häufiger, als bei Surrey, obwohl auch noch immer in verhältnissmässig geringer Anzahl, finden sich solche Verstösse bei Wyatt, z. B.:

For want of will in woe I plain,
Under colour of soberness; S. 44
Yea! though Fortune her pleasant face
Should shew, to set me up aloft; S. 52,

oder auch bei zwei Wörtern S. 50:

And when my tongue did talk of love
To thee that hast true love down thrown.

Das *enjambement* findet sich bei Surrey nur selten vor. Beispiele, ausser dem schon citierten, sind:

And sleeps no more; but sendeth forth
Her clergions, her own dear worth S. 72.
No dreams to drench them of the night
Of foes, that would them slay, or bite, ib.
My lute awake, perform the last
Labour, that thou and I shall waste Wyatt 29.
To do but well, do nothing why
That men should deem the contrary; ib. 63.

Leichtere Fälle kommen bei Wyatt öfters vor (vgl. Alscher, a. a. O. S. 72).

Auch die Reimbrechung ist nur in einigen Fällen anzutreffen:

How they have slept full quietly
That night, about their mother's sides.
And when they have sung more besides, Surrey 72.
For she may not remove me fro.
The poor good will that I do owe
To her etc. ib. 76.

Bei Wyatt sind wohl nur sehr wenige Beispiele zu finden. Eines wurde früher (S. 67) citiert.

Weibliche Versausgänge kommen bei beiden Dichtern nur ausnahmsweise vor. Zweifelhafte Fälle bei Surrey sind: *goest : throwest* 75, *carest : farest* 78. Bei Wyatt finden sich: *miserable : fable* 95, *vary : carry* 67, *proffer'd : offer'd* 104.

§ 118. Spenser hat sich dieses Metrums nur bedient in einigen Geleitversen, die er seinem Schäferkalender voranstellte, und die, wie es von einem Dichter wie Spenser nicht anders zu erwarten ist, einen durchaus regelmässigen Bau zeigen.

Natürlich kommen unter seinen vierhebigen Versen des *Shepheard's Calendar* auch öfters viertaktige Verse vor, die dann einen etwas freieren Bau haben, namentlich hinsichtlich der Behandlung des Auftaktes, der öfters fehlen kann, und der an einzelnen Versstellen vorkommenden mehrfachen Senkungen.

Hierin tritt überhaupt der wesentlichste Unterschied in der weiteren Entwickelung dieses Metrums zu Tage, für welches man wieder, ähnlich wie es in Band I hinsichtlich der Geschichte der alliterierenden Langzeile geschehen ist, eine strenge und eine freie Richtung unterscheiden kann, die hier in bestimmterer Weise, als bei dem altenglischen viertaktigen Verse von einander zu sondern sind.

§ 119. Bezüglich der strengen Behandlung dieses Metrums ist nur zu bemerken, dass es sich im ganzen weiteren Verlauf der Literatur, sobald einmal der jambische Rhythmus in bewusster Weise zur Geltung gekommen ist, mehr oder weniger gleich bleibt, und dass es also, einerlei,

ob zu Reimpaaren oder durch anderweitige Reimstellung unstrophisch oder strophisch gebunden, in der Regel aus vier jambischen Versfüssen, meistens mit stumpfen Reimen besteht.

Unter den in diesem Versmasse geschriebenen unstrophischen Dichtungen sind u. a. zu erwähnen: Butlers *Hudibras* (*Poets* V, 511—612), in metrischer Hinsicht bemerkenswerth namentlich wegen der vielen darin vorkommenden klingenden und oft auch gebrochenen Reime; Prior, *Tales* (*Poets* VII, 413 - 418 etc.) mit häufigen *triplets*, Gay, *Fables* (*Poets* VIII, S. 342—80), sowie mehrere seiner *Epistles* und *Tales*; viele von Swifts Gedichten, so *Poets* IX, S. 5 etc., 24, 39 (mit dreisilbigen, gebrochenen Reimen) 93, 94 etc. Die meisten der übrigen Dichter des 18. Jahrhunderts schrieben in diesem Metrum (s. *Poets, vol.* IX—XI). Auch von den Dichtern des 19. Jahrhunderts, wie Wordsworth, Felicia Hemans, Byron und vielen anderen wird dies Versmass sehr oft verwendet, wenn sie auch ebenso oft der freieren Art desselben sich bedienen.

Namentlich aber war und ist die strenge Richtung des Viertakters in der Lyrik vertreten. In wie gleichmässiger Behandlung dies in den verschiedenen Jahrhunderten der Fall ist, wird aus einigen Beispielen hinlänglich zu Tage treten:

Since Love will needs that I shall love,
Of very force I must agree:
And since no chance may it remove,
In wealth and in adversity,
I shall alway myself apply
To serve and suffer patiently. (Wyatt 51) 1503—1541.

Old Chaucer, like the morning star,
To us discovers day from far.
His light those mists and clouds dissolved
Which our dark nation long involved;
But he, descending to the shades,
Darkness again the age invades. Denham (1615—1668)
Chambers, *Cyclopaedia* I, 338.

Condemned to hope's delusive mine,
As on we toil from day to day,

By sudden blasts, or slow decline,
Our social comforts drop away. Dr. S. Johnson (1709 —1784) a. 1782. *Cycl.* I, 711.

The minstrels played their Christmas tune
To-night beneath my cottage eaves:
While, smitten by a lofty moon,
The encircling laurels, thick with leaves,
Gave back a rich and dazzling sheen,
That overpowered their natural green. Wordsworth (1770 —1850) ib. II, 286.

§ 120. Interessanter ist die freie Richtung in der Behandlung des viertaktigen Verses, die als eine weitere Fortentwickelung des altenglischen Metrums anzusehen ist, welches mit der strengeren Fixierung des neuenglischen Rhythmus keineswegs abkam, vielmehr gerade von den hervorragenderen Dichtern als ein der dichterischen Individualität freieren Spielraum lassendes Versmass in Dichtungen epischer, beschreibender oder satirischer Art mit Vorliebe weiter gepflegt wurde und sich öfters mit dem vierhebigen, jambisch-anapästischen Verse, wie dies schon früher hervorgehoben wurde, vermischte.

Oefters wird dieses Metrum von Shakspere und den zeitgenössischen oder späteren dramatischen Dichtern für lyrische Einlagen in ihren Dramen verwendet, so bei Shakspere im *Midsummer-Night's Dream* Act. II, 1, v. 2—15, (s. Steuerwald, Lyrisches in Shakspere, München, Ackermann. 1881. 8⁰. p. 72):

Over hill, over dale, thorough bush, thorough brier,
Over park, over pale, thorough flood, thorough fire,
I do wander every where,
Swifter than the moon's sphere;
And I serve the fairy queen,
To dew her orbs upon the green.
The cowslips tall her pensioners be:
In their gold coats spots you see;
Those be rubies, fairy favours,
In those freckles live their savours:
I must go seek some dewdrops here
And hang a pearl in every cowslip's ear.

Der letzte Vers kann nur mit doppeltem Auftakt als ein viertaktiger gelesen werden und ist vielleicht schon als

ein Fünftakter anzusehen, in welcher Versart die Rede sich dann weiter bewegt.

Andere, feierlichere Stellen sind ganz im trochäischen Metrum gehalten, so *Mids.* IV, I, 98 ff., V, I, 398 ff., (Steuerwald, p. 78, 79) oder vorwiegend in einem solchen, wie II, II, 66 ff. (Steuerwald, p. 74), *As you like it* IV, 3, 40 (ib. p. 99) u. a. m.

Auch aus den Dramen von Beaumont und Fletcher lassen sich derartige Stellen beibringen, so z. B. aus *The Faithful Shepherdess* (Chamb. *Cycl.* I, 223; vgl. auch *Cycl.* I, 129/130):

Through yon same bending plain
That flings his arms down to the main,
And through these thick woods have I run,
Whose bottom never kissed the sun.
Since the lusty spring began,
All to please my master Pan,
Have I trotted without rest,
To get him fruit; for at a feast
He entertains, this coming night,
His paramour the Syrinx bright:
But behold a fairer sight!

Der Rhythmus dieser viertaktigen Verse freierer Structur unterscheidet sich von den früher betrachteten, vierhebigen ganz wesentlich dadurch, dass in jenen, den viertaktigen, von der ersten Hebung an gerechnet der Vers in einer regelmässigen Aufeinanderfolge von Senkung und Hebung verläuft, während bei den vierhebigen doppelte und einfache Senkungen mit einander wechseln, oft auch in ziemlich willkürlicher Ordnung und Reihenfolge; die Aehnlichkeit beider Metra besteht andererseits darin, dass die erste Senkung, der Auftakt, fehlen kann.

Während aber der vierhebige Vers dann in der Regel einen daktylischen Klang hat, weist der viertaktige Vers bei fehlendem Auftakt einen trochäischen Rhythmus auf. Dass dieses letztere nicht minder wie das erstere echt künstlerische Behandlung zulässt, wurde schon durch die bisher citierten Proben dargethan und tritt in überzeugendster Weise zu Tage in zwei kürzeren aber weltberühmten Dich-

tungen eines der bedeutendsten englischen Dichter, nämlich in Miltons *Allegro* und *Penseroso*, sowie auch in einzelnen Stellen seines *Comus*. Wir citieren den Anfang des *Allegro*, mit Ausschluss der Einleitung:

But come, thou Goddess fair and free,
In heaven yclept Euphrosyne,
And by men heart-easing Mirth;
Whom lovely Venus, at a birth,
With two sister Graces more oder *with twó sister* etc.
To ivy-crownèd Bacchus bore:
Or whether (as some sager sing)
The frolic wind that breathes the spring,
Zephyr, with Aurora playing,
As he met her once a-Maying,
There, on beds of violets blue,
And fresh-blown roses washed in dew,
Filled her with thee, a daughter fair,
So buxom, blithe, and debonair.

Worin hier der unläugbare Wohlklang einer solchen schwankenden Behandlung dieses Metrums liegt, ist schwer im Einzelnen zu sagen; allgemein ausgedrückt, jedenfalls in der harmonischen Uebereinstimmung von Inhalt und Form. Dem Dichter, der die verschiedensten Bilder an seinem und unserem geistigen Auge vorüberziehen lässt, erschien es zweckmässig, dieselben zwar in ruhigem, gemessenem Fluss der Rede, nicht aber in durchaus streng gleichmässigen Rhythmen uns vorzuführen; der wechselnde Tonfall der Verse diente ihm offenbar dazu, den verschiedenen Stimmungsbildern, die er malt, noch grössere Mannigfaltigkeit zu geben, wobei aber der einheitliche Charakter derselben auch im Rhythmus gewahrt bleibt. Das heisst, der Rhythmus ist durchweg ein jambischer; nicht nur in solchen Versen, die mit fehlendem Auftakt, also mit einer Hebung beginnen und mit einer Hebung enden, wo eben durch diese letzte Hebung besonders der Vers als ein jambischer sich charakterisiert, sondern auch in solchen Versen, die mit einer Hebung beginnen und mit einer Senkung, also mit klingendem Reime enden, demnach scheinbar durchaus trochäisch verlaufen.

Denn diese kommen in beiden Gedichten zu einem Reimpaare verbunden nur ein einziges Mal vor, im *Allegro*:

Straight mine eye hath caught new pleasures,
Whilst the landscape round it measures: 69/70.

An andern Stellen ist ein rein trochäisch verlaufender Vers mit einem jambischen durch den Reim verbunden:

Then to come, in spite of sorrow,
And at my window bid good-morrow, 45, 6,

oder beide mit klingendem Reim endende Verse haben jambischen Rhythmus, was das Gewöhnliche ist:

With wanton heed and giddy cunning,
The melting voice through mazes running. 141/2.
Sweet bird, that shunn'st the noise of folly,
Most musical, most melancholy! Pens. 61/2.

Häufige Taktumstellungen zu Anfang des Verses tragen noch weiter dazu bei, die reizvolle Mannigfaltigkeit dieses Metrums zu erhöhen:

Filled her with thee, a daughter fair, Allegro 23.
Scatters the rear of darkness thin; ib. 50.
Warble his native woodnotes wild. ib. 134.
Smoothing the rugged brow of Night. Pens. 58.

Die eigentliche Wirkung derartiger Verse kann aber erst im Zusammenhang mit ihrer Umgebung richtig erkannt werden, wie denn diese Dichtungen ebenso sehr hinsichtlich der Form, als des Inhalts ein harmonisch abgerundetes Ganze bilden.

In demselben Metrum schrieb auch Crashaw mehrere Gedichte auf den Tod verschiedener Personen (*Poets* IV, 727—729); ferner Waller, *An Apology for having loved before,* ein strophisches Gedicht (*Poets* V, 460); Pattison, *The Morning Contemplation*, mit mehrfach eingemischten *triplets* (ib. VIII, 566); Dyer, *Grongar Hill,* dsgl. (ib. 551); Gray, *The Descent of Odin, An Ode* (ib. X, 223); Graeme, *Anacreon, Ode II, imitated* (ib. XI, 452); Th. Warton, *Odes* IX, X, (ib. XI, 1072, 1073), *Ode on the approach of summer,* mit offenbarer Anlehnung an Miltons *Allegro* und *Penseroso,* auch hinsichtlich der einleitenden, ungleichmetrischen Strophe (ib. 1087). L. Hunt, *A Hymn to Bishop St. Valentine* (278) *Plato's Archetypal Man* (340).

§ 121. Bei den Dichtern des neunzehnten Jahrhunderts mischt sich dann oft wieder diese freie Art viertaktiger Verse mit der im vorhergehenden Kapitel betrachteten, vierhebigen Versart, wie dies auch schon bei Wyatt, Shakspere, Fletcher und deren Zeitgenossen manchmal vorkam.

Coleridge, der, wie wir wissen, sowohl die Elisabethinischen Dramatiker, als auch Milton eingehend studiert hat, [1] ist unzweifelhaft durch diese Vorbilder zu seiner verwandten Behandlung dieses Metrums angeregt worden, und es war einer der zahlreichen, ihm nachweisbaren Gedächtnissfehler, wenn er in der Vorrede zu *Christabel* behauptete, dasselbe sei nach einem neuen, also von ihm erfundenen Princip gebaut, „*namely, that of counting in each line the accents, not the syllables. Though the latter may vary from seven to twelve, yet in each line the accents will be found to be only four*“. Dies ist eben das Princip sowohl des freier gebauten viertaktigen Verses, wie er in der altenglischen Poesie gebräuchlich war, (vgl. Bd. I, §§ 52, 53, 117—123) und von den frühesten neuenglischen Dichtern von dort übernommen wurde, als auch der oftmals damit sich vermischenden, vierhebigen, jambisch-anapästischen, resp. trochäisch-daktylischen neuenglischen Langzeile, wie sie sich unter dem Einfluss der gleichtaktigen Rhythmik allmählich aus der altenglischen Langzeile entwickelt und zu einem in der ganzen neuenglischen Poesie ungemein populären Metrum (vgl. das vorhergehende Kapitel) ausgebildet hatte.

Folgende Verse mögen zunächst die in Coleridges Dichtung vorkommende Vermengung dieser beiden Versarten veranschaulichen:

The lovely lady, Christabel,
Whom her father loves so well,
What makes her in the wood so late,
A furlong from the castle gate?
She had dreams all yesternight
Of her own betrothed knight;
And she in the midnight wood will pray
For the weal of her lover that's far away.

[1] Vgl. Samuel Taylor Coleridge und die englische Romantik von Alois Brandl, Berlin, Rob. Oppenheim, 1886. 8°. passim.

Aehnlich wie in der früher (S. 241) citierten Shakspere'schen Stelle, wo vierhebige Verse den Anfang bildeten, worauf dann drei viertaktige Verse ohne Auftakt, dann ein regelmässiger, jambischer Vers, darauf ein den vierhebigen sich nähernder, dann wieder drei Viertakter ohne Auftakt und zum Schluss zwei jambische Verse folgten, haben wir auch hier eine ähnlich willkürliche Combination von regelmässigen, viertaktigen, jambischen Versen (1, 3, 4), solchen ohne Auftakt (2, 5, 6) und vierhebigen Versen (7, 8). Diese demnach schon lange vor Coleridge in der englischen Literatur bekannte Combination verschiedener Versarten charakterisiert das ganze Gedicht durchweg, oder wenigstens nur mit seltenen Ausnahmen.

Und nicht einmal die von ihm übrigens auch nicht besonders hervorgehobene Eigenthümlichkeit war neu, dass er gelegentlich, namentlich zum Schluss eines Absatzes, doch auch innerhalb eines solchen, drei- oder zweitaktige Verse einmischte oder auch andere, als paarweise Reimstellung zuliess, z. B.:

Hush, beating heart of Christabel!
Jesu, Maria, shield her well!
She folded her arms beneath her cloak,
And stole to the other side of the oak.
What sees she there? S. 107.

It was a lovely sight to see
The lady Christabel, when she
Was praying at the old oak tree.
Amid the jagged shadows
Of mossy leafless boughs,
Kneeling in the moonlight,
To make her gentle vows;
Her slender palms together prest,
Heaving sometimes on her breast; etc. S. 114.

A snake's small eye blinks dull and shy,
And the lady's eyes they shrunk in her head,
Each shrunk up to a serpent's eye,
And with somewhat of malice, and more of dread
At Christabel she looked askance! —
One moment — and the sight was fled!
But Christabel in dizzy trance

Stumbling on the unsteady ground
Shuddered aloud, with a hissing sound;
And Geraldine again turned round,
And like a thing, that sought relief,
Full of wonder and full of grief,
She rolled her large bright eyes divine
Wildly on Sir Leoline. S. 123.

Aehnliche Freiheiten betreffs der Verbindung und Reimstellung verschiedener Versarten sind auch bei früheren Dichtern, so z. B. in den lyrischen Partien der Shakspere'schen Dramen oder in Miltons kleineren Dichtungen schon anzutreffen. Der von Coleridge erhobene Anspruch, ein neues metrisches Princip erfunden zu haben, — falls er dies sagen wollte — war also in jeder Beziehung unbegründet. Es ist aber wohl denkbar, dass es durch ihn wieder neu in Aufnahme kam und einen bedeutenden Einfluss auf die zeitgenössischen und die späteren Dichter, wie Byron, W. Scott, Th. Moore u. a. ausübte. Auch die Behauptung Coleridges: „ . . . . . *this occasional variation in number of syllables is not introduced wantonly, or for mere ends of convenience, but in correspondence with some transition, in the nature of the imagery or passion*" ist sowohl für seine eigenen Dichtungen, als auch für diejenigen seiner Vorgänger und Zeitgenossen unbedingt zuzugeben.

Schon die oben mitgetheilten, kurzen Proben zeigen dies zur Genüge.

So dient offenbar die durch den zweitaktigen Vers des zweiten Passus *What sees she there?* herbeigeführte Unterbrechung des gewöhnlichen, viertaktigen, resp. vierhebigen Rhythmus in wirkungsvoller Weise dazu, die in der Frage ausgedrückte Spannung der Situation zu verstärken. Eine ähnlich malende Wirkung haben die dreitaktigen Verse des dritten Passus, die durch die drei vorangehenden, einreimigen, gleichsam die Einförmigkeit eines stillen Gebets andeutenden Verse noch erhöht wird. Lebhaftere oder ungewöhnliche Bewegungen sind durch rhythmisch bewegtere, vierhebige Verse angedeutet, so in dem letzten Reimpaar des ersten und zweiten Passus *She folded her arms* etc., wie auch in dem zweiten, vierten und neunten

Verse des vierten Passus. Ungemein wirkungsvoll sind die Taktumstellungen in dem Anruf *Jesu, Maria,* des zweiten und in dem *Shuddered aloud* (v. 9) des dritten Passus, und demselben Zweck, eine ungewöhnliche Bewegung, Situation oder Stimmung besonders durch das Metrum hervorzuheben, dienen auch die fehlenden Auftakte in den Versen sechs und neun des dritten Passus, sowie in dem dritten, achten (*Stumbling*...., wie bezeichnend durch ein gleichsam stolperndes Metrum angedeutet!), zwölften und vierzehnten Verse des vierten Passus.

So würden sich in dieser Dichtung, wie in Coleridges Gedichten *Fire, Famine and Slaughter* (166) und *Lewti* (173), die im nämlichen Metrum geschrieben sind, für die meisten Abweichungen von dem gewöhnlichen, viertaktigen, jambischen Verse leicht die in dem Stimmungs- oder Situationswechsel liegenden Gründe auffinden lassen. Manche dieser Wechselbeziehungen zwischen Form und Inhalt des Gedichts haben unzweifelhaft den momentanen Eingebungen des poetischen Genius des Dichters ihre Entstehung zu verdanken; ebenso häufig aber sind sie gewiss aus künstlerischer Ueberlegung hervorgegangen, denn man darf nicht vergessen, dass Coleridge seine Dichtungen sorgsam feilte, und dass er ausdrücklich auf die poetischen Zwecke, denen die Variationen im Bau seines Verses dienen sollten, hinwies.

Aehnlich wird es sich, wie in der Poesie im Allgemeinen, so auch bei denjenigen Dichtern verhalten, die sich noch weiter dieses, der Individualität jedes Einzelnen den weitesten Spielraum lassenden Metrums bedienten, nur dass bei dem einen mehr der poetische Impuls des Augenblicks, bei dem anderen mehr die sorgfältig schaffende Arbeit dem Verse seinen ihm eigenthümlichen Charakter verliehen haben wird.

§ 122. Folgende Stelle aus Byrons *Siege of Corinth* (1816) möge zunächst dessen Behandlung dieses Metrums veranschaulichen:

Still by the shore Alp mutely mused,
And woo'd the freshness night diffused.
There shrinks no ebb in that tideless sea,

Which changeless rolls eternally;
So that wildest of waves, in their angriest mood,
Scarce break on the bounds of the land for a rood;
And the powerless moon beholds them flow,
Heedless if she come or go:
Calm or high in main or bay,
On their course she hath no sway.

Vierhebige und viertaktige Verse gehen auch hier vollständig in einander über.

Auch kürzere Verse mischen sich unter die viertaktigen, resp. vierhebigen zu Anfang des letzten Abschnittes des Gedichts, wo zugleich die Reimpaare in wirkungsvoller Weise durch freiere Reimstellungen unterbrochen werden.

Triplets kommen vor zu Anfang der Abschnitte XX und XXVIII. Kurz, die Aehnlichkeit mit dem Metrum von Coleridges *Christabel* ist eine unverkennbare, und obwohl Byron in einer Anmerkung zu § 19 seines Gedichts eine Beeinflussung durch jenes, damals schon seit 14 Jahren im Ms. circulierende Gedicht läugnete, so wird eine solche doch wohl, wie schon Guest (II, 249) vermuthete, anzunehmen sein. Andererseits muss man zugeben, dass Byron und andere zeitgenössische Dichter ja auch ebenso wohl wie Coleridge durch die Elisabethinischen Dichter zu diesem Metrum veranlasst worden sein konnten.

Die anderen, in vorwiegend viertaktigen Versen geschriebenen poetischen Erzählungen Byrons bewegen sich im Ganzen in regelmässigeren Versen, wie z. B. *The Giour, Parisina, The Prisoner of Chillon, Mazeppa*, während in *The Bride of Abydos* noch fünftaktige Verse in längeren zusammenhängenden Abschnitten zu den viertaktigen und selteneren vierhebigen Versen hinzutreten.

Auch Walter Scott bediente sich der in Coleridges *Christabel* vorkommenden Versart, wie folgender Passus aus *The Lay of the Last Minstrel* (*Canto* II, Nr. VI und VII) darthun möge, in welchem paarweise und kreuzweise reimende Verse neben einander auftreten:

VI

„Penance, father, will I none;
Prayer know I hardly one;

For mass or prayer can I rarely tarry;
Save to patter an Ave Mary,
When I ride on a Border foray.
Other prayer can I none;
So speed me my errand, and let me be gone."

VII

Again on the Knight look'd the Churchman old,
And again he sighed heavily;
For he had himself been a warrior bold,
And fought in Spain and Italy,
And he thought on the days that were long since by,
When his limbs were strong, and his courage was high: —
Now, slow and faint, he led the way,
Where cloister'd round, the garden lay;
The pillar'd arches were over their head,
And beneath their feet were the bones of the dead.

An manchen Stellen seines *Lay of the Last Minstrel*, wie auch seines *Marmion* combiniert W. Scott gleichmetrische und ungleichmetrische, regelmässige gleichgliedrige und unregelmässige ungleichgliedrige Schweifreimstrophen, sowie septenarische und alexandrinische Rhythmen mit diesem zwischen viertaktigem und vierhebigem Versmass hin und herschwankendem Metrum, wodurch die mannigfachsten Variationen im Bau der einzelnen Abschnitte jener Dichtungen entstehen. Als Probe möge der 33. Abschnitt von *Canto* II des *Lay of the Last Minstrel* dienen:

For the Baron went on pilgrimage,
And took with him this elvish Page,
   To Mary's Chapel of the Lowes:
For there, beside our Ladye's lake,
An offering he had sworn to make,
   And he would pay his vows.
But the Ladye of Branksome gather'd a band
Of the best that would ride at her command:
   The trysting-place was Newark Lee.
Wat of Harden came thither amain,
And thither came John of Thirlestane,
And thither came William of Deloraine;
   They were three hundred spears and three.
Through Douglas-burn, up Yarrow stream,
Their horses prance, their lances gleam.
They came to St. Mary's lake ere day;
But the chapel was void, and the Baron away.

Andere Dichtungen, die sich in ähnlichen freien Verscombinationen mit entschiedenem Vorwiegen des viertaktigen Versrhythmus bewegen, sind Shelleys *The Wandering Jew* (III, 250 292); Southey, *Gonzalo Hermiguez* (VI, 163 - 5); L. Hunt, *Captain Sword and Captain Pen* (108—123); Th. Moore, *Lalla Rookh*, an manchen Stellen (III, 170—V, 50); Longfellow, *By the Seaside*, mit kürzeren Versen untermischt (162 - 9), *The Landlord's Tale* (528—30); R. Browning, *By the Fireside*, strophisch (III, 170), *Times Revenges* (IV, 178), *The Flight of the Duchess* (IV, 237—269), *Christmas-Eve and Easter-Day* (V, 117—204) etc.

Das Metrum wird also sowohl für ernste, als auch für komische Dichtungen verwendet und überhaupt für solche, die einen raschen Wechsel der Situationen und Stimmungen aufweisen.

KAPITEL 7.

KÜRZERE JAMBISCHE VERSARTEN.

Der dreitaktige, zweitaktige und eintaktige jambische Vers.

§ 123. Der dreitaktige, jambische Vers, den man sich als durch Halbierung des Alexandriners mittelst eingeflochtenen oder leoninischen Reimes entstanden denken kann, kommt in der neuenglischen Poesie recht häufig vor und zwar sowohl in unstrophischer, als auch in strophischer Verwendung.

Gewöhnlich ist das Versende stumpf, doch auch klingende Endungen sind nicht selten. Meistens werden dieselben in beliebiger Reihenfolge verwendet, seltener abwechselnd oder nur die eine mit Ausschluss der anderen.

Bei Wyatt begegnet dieses Metrum nur einmal in paralleler Reimstellung in dem Liedchen *That the Season of Enjoyment is short* etc. (S. 128):

Me list no more to sing
Of love, nor of such thing,
How sore that it me wring;
For what I sung or spake,
Men did my songs mistake.

Die gekreuzte Reimstellung ist bei ihm die gewöhnliche und bei Surrey die ausschliessliche, so in dessen Gedicht *The Lover excuseth himself of suspected change* (S. 39):

Thaugh I regarded not
The promise made by me;
Or passed not to spot
My faith and honesty:
Yet were my fancy strange,
And wilful will to wite,
If I sought now to change
A falcon for a kite.

In beiden Fällen ist das Versmass ein streng schematisches, und dies ist überhaupt, sowohl bei Surrey, als auch bei Wyatt, die Regel.

Bei dem ersteren gehören sogar Taktumstellungen zu den Seltenheiten. Bei dem letzteren kommen sie öfters vor:

Love is a fervent fire
Kindled by hot desire; S. 91;

auch doppelte, wie:

All ye lovers, pardie! S. 103, 129.

Fehlen des Auftaktes ist gleichfalls anzutreffen:

Fancy doth know how, 65, 128, Vers 3, 4 v. u.

dsgl. Fehlen einer Senkung:

Of one slain outright, 68, Vers 3 v. u. etc.

Andererseits kommen auch Verdoppelungen der Senkung zu Anfang und im Innern des Verses vor:

Is a painful Patience. 83, 84, 109.
For Fortune is turned awry, 84.
To love, and not to be wise, 92.
Where blows no blustering wind; Sur. 40.

Klingende Endungen begegnen selten. Bei Surrey fehlen sie gänzlich, bei Wyatt finden sich nur vier sichere Fälle: *never : ever* S. 50, *spare not : were not* S. 101, *pleasure*

easure S. 82, *sorrow* : *borrow* S. 103 (vgl. Wiener Beige I, 62).

Willkürlicher Wechsel stumpfer und klingender Reime überhaupt das Gewöhnliche.

Seltener finden ausschliesslich klingende Reime Verıdung, so u. a. in Ben Jonsons humoristischem licht *The Dedication of the King's new Cellar to Bacchus ets* IV, 581):

Since, Bacchus, thou art father
Of wines, to thee the rather
We dedicate this cellar,
Where new, thou art made dweller,
And seal thee thy commission:
But 'tis with a condition,
That thou remain here taster
Of all to the great master.
And look unto their faces,
Their qualities and races,
That both their odour take him,
And relish merry make him. etc.

Der Versbau ist ein ganz regelmässiger. Reimbrechung nmt nicht vor. Aehnlich bei Congreve, *The Reconation* (*Poets* VII, 545) und Leigh Hunt, *To I. H. Four ars old. A nursery song* (S. 259).

In der Lyrik begegnet öfters bestimmter Wechsel ngender und stumpfer Reime oder auch in umgekehrter ihenfolge, so z. B. bei Sheffield, *On the Loss of an y Son* (*Poets* VII, 366):

Our morning's gay and shining;
  The days our joys declare;
At evening no repining;
  And night's all void of care.

A fond transported mother
  Was often heard to cry,
Oh, where is such an other
  So bless'd by Heaven as I? etc.

Aehnlich, doch ohne strophische Eintheilung, bei Eliz. ırr.-Browning, *The mourning mother* (III, 127). Häufig gegnet auch die Reimstellung *abcb*, so dass eigentlich ıgzeilig reimende, alexandrinische Verse vorliegende, die

nur durch den Druck zu Kurzzeilen aufgelöst sind. (Beispiele siehe unter Strophenbau).

Selten sind jedenfalls Verse mit vorangestelltem stumpfen Reim und folgendem klingenden.

In unstrophischen Versen mit beliebig wechselnder, paralleler und gekreuzter Reimstellung bewegt sich Poes *Fairy-Land* (S. 197):

Dim vales — and shadowy floods —
And cloudy-looking woods,
Whose forms we can't discover
For the tears that drip all over —
Huge moons there wax and wane —
Again — again — again —
Every moment of the night —
For ever changing places —
And they put out the star-light
With the breath from their pale faces. etc.

Doppelte Senkungen sind, wie in diesen Anfangsversen, so auch im weiteren Verlauf des Gedichts häufig.

§ 124. Der zweitaktige Vers — aus dem viertaktigen Verse durch Halbierung desselben mittelst eingeflochtenen oder leoninischen Reimes entstanden anzusehen — kommt im Ganzen selten vor. Doch begegnet er sowohl zu Reimpaaren, als auch strophisch gebunden. So z. B. in ersterer Art bei Drayton, *An Amouret Anacreontic* (*Poets* III, 582):

Most good, most fair,
Or things as rare,
To call you's lost;
For all the cost
Words can bestow,
So poorly show
Upon your praise
That all the ways
Sense hath, come short:
Whereby report
Falls them under;
That when wonder
More hath seized,
Yet not pleased,
That in kind
Nothing can find
You to express:
Nevertheless
As by globes small,
This mighty All etc.

Es liegt hier also ein zweitaktiger Vers freierer Richtung vor. Denn es begegnen nicht nur die überall vorkommenden Taktumstellungen (v. 5, 9, 16, 17, 18), sondern auch die für jene Versart charakteristischen fehlenden Auftakte, z. B. in v. 11—15.

Unzweifelhaft wird die strenge Richtung ebenfalls in der englischen Poesie öfters in unstrophischer Verwendung vertreten sein, wie z. B. in den mittleren Versen eines Gedichts von Herrick, *To the Lark*:[1]

Good speed, for this day
Betimes my Mattens say:
Because I doe
Begin to wooe:
Sweet singing Lark,
Be thou the Clark,
And know thy when
To say, Amen.
And if I prove
Blest in my love;
Then thou shalt be
High-Priest to me,
At my returne,
To incense burne;
And so to solemnize
Love's and my sacrifice.

In strophischer Bindung mit kreuzweiser Reimstellung begegnet diese Versart bei Rob. Burns in dem Liedchen: *The Cats like Kitchen* (S. 163):

The cats like kitchen;
The dogs like broo;
The lasses like the lads weel,
And th' auld wives too.

Ein anderes Beispiel begegnet bei Th. Moore in dem Liedchen *When Love is kind* (II, 302); vgl. auch Wyatt S. 132.

Häufiger kommen zweitaktige Verse, wie alle die kürzeren Versarten, in den ungleichmetrischen Strophen vor, worauf für weitere Beispiele verwiesen wird.

§ 125. Der eintaktige, jambische Vers ist in neuenglischer Zeit ebenso wie in altenglischer hauptsächlich in den sogenannten *Bobwheel*-Strophen anzutreffen, wo Beispiele zu finden sind.

In ganz vereinzelten Fällen jedoch findet er auch in gleichmetrischen Gedichten Verwendung, so z. B. in einem kleinen Poem unter Herricks *Hesperides*, betitelt:

Upon his Departure hence.

Thus I
Passe by,
And die,
As one
Unknown
And gon,
I'm made
Ash ade

---

[1] *Hesperides, or the workes both Humane and Divine of* Robert Herrick, Esq. 2 *vols.* 8°. London, Pickering, 1846.

And laid
I' th grave
There have
My cave:
Where tell
I dwell,
Farewell.

Auch Verse dieser Art mit klingenden Endungen kommen vor, so u. a. als Mittelglied einer Strophenform, in welcher Th. Moores *Joys of Youth, how fleeting* (II, 276) geschrieben ist:

Hearts beating,
At meeting;
Tears starting,
At parting.

B. DIE UNTER DEM EINFLUSS DER RENAISSANCE ENTSTANDENEN UND NEU EINGEFÜHRTEN VERSARTEN.

KAPITEL 1.

DER FÜNFTAKTIGE JAMBISCHE REIMLOSE VERS.

I. Entstehung und Anfänge des *blankverse*.

§ 126. Es ist eine oft gehörte Annahme,[1] dass der fünftaktige, jambische Vers dem italienischen *endecasyllabo* nachgebildet sei.

In Band I dieses Werkes wurde nachgewiesen, dass der französische, zehnsilbige Vers vielmehr das Vorbild war, nach welchem schon zu Anfang des vierzehnten Jahrhunderts in der Lyrik fünftaktige, englische Verse gebaut wurden, und nach welchem Chaucer ebenfalls in seinen Jugenddichtungen dieselbe Versart zu achtzeiligen Strophen verband, lange bevor er mit Italien und vermuthlich auch mit

[1] Vgl. z. B. Kissner: Chaucer in seinen Beziehungen zur italienischen Poesie. Marburg 1867. p. 21. Schröer, in der Anglia IV, 2.

italienischer Literatur bekannt geworden war.[1] Eine andere, nicht minder oft gehörte Behauptung ist die, dass der reimlose, fünftaktige Vers (der *blankverse*), nach dem Vorbilde der italienischen *versi sciolti* entstanden sei. Dieser Annahme könnte man eher zustimmen, denn von Surrey, der in seiner Uebersetzung des zweiten und vierten Buches der Aeneide zuerst, so weit bis jetzt bekannt, sich des *blankverse* bediente, wissen wir, dass er mit der italienischen Literatur vertraut war, wie er dies ja durch seine Uebersetzungen Petrarca'scher Sonette bewies. Und in Italien waren, wie in der Einleitung ausgeführt wurde, mehrfache Versuche gemacht worden, durch Beseitigung des Reims die modernen Versarten den altclassischen ähnlicher zu machen. So ist es also möglich, dass Surrey durch jene Dichter veranlasst wurde, auch in englischer Sprache einen Versuch mit reimlosen Versen zu machen. Ebenso gut aber ist es denkbar, dass Surrey von selbst auf den Gedanken verfiel, der überall durch das emsig betriebene Studium der classischen, reimlosen Poesie nahe lag. Guest giebt dies gleichfalls zu (II, p. 240). Ja, wir können ihm beistimmen, wenn er einen viel früheren Dichter zwar nicht als den Erfinder des *blankverse* hinstellt, wohl aber in einem anderen Kapitel seines Werkes und in anderem Zusammenhange, nämlich bei der Besprechung von rhythmischer Prosa und *Loose Rhythms* ausführt, dass der Anfang von Chaucers *Tale of Melibeus* in einer gewissen Cadenz geschrieben sei, welche mit lose gebauten *blankverses* die grösste Aehnlichkeit habe, (Guest II, p. 255, 256).

Indess wenn auch der Grundstock dieser Chaucer'schen Cadenz als Versgruppen anzusehen ist, welche, wie dies ja unter dem Einfluss der übrigen, in gereimten, fünftaktigen Versen geschriebenen Canterbury-Geschichten erklärlich ist, sich als fünftaktige Rhythmen gestalteten oder wenigstens als solche auffassen lassen, so ist doch mit Guest die An-

[1] Nach neueren Untersuchungen scheint es erwiesen zu sein, dass der italienische, elfsilbige Vers ebenfalls aus Frankreich stammt, (vgl. Gaspary, Geschichte der italienischen Literatur. Berlin, R. Oppenheim, 1885, I, p. 486, Anm. p. 66).

nahme, dass es wirkliche, vom Dichter beabsichtigte *blankverses* seien, zurückzuweisen. Dies geht schon daraus hervor, dass im Verlauf der Erzählung die rhythmische Prosa, in welcher der Anfang entschieden abgefasst ist, in gewöhnliche Prosa übergeht. Auch wäre wohl von Chaucer, dem Meister des Reimes und dem ausgesprochenen Feinde der alliterierenden, für gewöhnlich doch reimlosen Dichtung, wohl am wenigsten ein Versuch dieser Art zu erwarten gewesen.

Dem Earl of Surrey bleibt demnach das Verdienst unbenommen, den *blankverse* mit seiner Uebersetzung des zweiten und vierten Buches von Virgils Aeneide in die englische Literatur eingeführt zu haben. Wann dies geschah, wissen wir nicht genau. Surrey wurde 1547 etwa 31 Jahre alt, enthauptet. Ende des dritten oder Anfang des vierten Decenniums des sechzehnten Jahrhunderts wird also diese Uebersetzung entstanden sein, die erst 1557 gedruckt wurde. Das nächste wichtige Denkmal war die Tragödie *Gorboduc* oder *Ferrex and Porrex* von Sackville und Norton, womit 1561 der *blankverse* im Drama eingebürgert wurde. In rascher Folge erschienen dann andere, zunächst noch zu Aufführungen bei Hofe und in gelehrten Gesellschaften bestimmte Dramen in *blankverse*: 1566 *Jocasta* von Gascoigne und Francis Kinwelmarshe; 1568 *Tancred and Gismunda*, ein Stück, welches zuerst in Reimen abgefasst worden war und dann in *blankverse* umgeschrieben wurde, wie es mit dem Beliebtwerden des *blankverse* für Bühnendichtungen öfters geschah. 1576 erschien dann George Gascoignes *Steele Glas*, die erste umfangreichere, nicht dramatische Dichtung in *blankverse* seit Surreys Virgilübersetzung. 1584 wurde Lillys *Woman in the Moone* in *blankverse* abgefasst. Am 8. Februar 1587 wurde das gleichfalls in *blankverse* geschriebene Drama *The Misfortunes of Arthur* von Thomas Hughes aufgeführt. Das sind die wichtigsten Dichtungen [1], meist also dramatischen Inhalts, welche in *blankverse* geschrieben waren, bevor Christopher

[1] Für unwichtigere vgl. Schröer in Anglia IV, S. 6 und 7.

arlowe mit seinem *Tamburlaine the Great* dies Versmass
ı diese Zeit, (1587), vielleicht schon kurz vor dem letzten
ück, auch auf der Volksbühne populär machte. Dort blieb es
itdem mit wenigen Ausnahmen bekanntlich das herrschende
ətrum, bis auf Lord Orrery und Dryden, welche den
ərsuch machten, den *heroic verse* statt dessen einzubürgern,
ıs indess von dem letzteren alsbald als unzweckmässig
kannt und wieder aufgegeben wurde. Seitdem ist der
ınkverse für das Drama der herrschende Vers geblieben.

Durch Miltons *Paradise Lost* wurde er auch im
ıos eingebürgert, durch Thomsons *Seasons* auch in der
schreibenden Dichtung.

§ 127. Ueber die Geschichte des englischen *blankverse*
t sich nun bereits eine kleine Literatur angesammelt,[1]

---

[1] Ohne auf bibliographische Vollständigkeit irgendwie Anspruch
erheben, welche hier in Wien kaum zu erreichen gewesen wäre,
sen wir an dieser Stelle nur ein Verzeichniss der von uns für dies
pitel benutzten Specialuntersuchungen folgen:

Wm. Sidney Walker, *Shakespeare's Versification and its ɔarent irregularities explained by examples from early and late Engı writers.* London, 1854. 8⁰. [Das von Walker gesammelte, werthle Material ist hier in ungeordnetem Zustande nach seinem Tode 'ausgegeben worden von Wm. N. Lettsom].

Tycho Mommsen, *Shakespeares Romeo und Julia.* Eine tische Ausgabe etc. nebst einer Einleitung über den Werth der Textəllen und den Versbau Shakespeares. Oldenburg, G. Stalling, 1859. 8⁰.

J. Schipper, *De versu Marlovii.* Dissertatio philologica. ınae, 1867. 8⁰.

Hilgers, Der dramatische Vers Shakespeare's. Programm der ɔhener Realschule. 2 Theile. Aachen, 1868 und 1869. 4⁰.

E. A. Abbott, *A. Shakespearian Grammar.* London, 1871. 8⁰.

Furnivall, F. J., *The Succession of Shakspere's works and use of metrical tests in settling it* etc. London, Smith, Elder & Co. '7. 8⁰.

Hertzberg: Metrisches, Grammatisches, Chronologisches zu ıkespeares Dramen (Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellaft 1878. Bd. XIII, S. 248).

Fleays und Ingrams Arbeiten in den *Transactions* der *v Shakspere Society*, Jahrgang 1874.

Fleay, F. G., *Shakespeare Manual.* London, Macmillan & Co. '8. 8⁰.

die freilich vorwiegend nur die Behandlung dieses Metrums von Seiten einzelner Dichter der ersten und allerdings fruchtbarsten Epoche seiner Verwendung, nämlich während

---

Report of the Tests Committee of the St. Petersburg Shakspere Circle. 1880. Engl. Stud. III, 473—503.

R. Boyle, Shakspere und die beiden edlen Vettern (Engl. Stud. IV, 34—68). Derselbe: *Beaumont, Fletcher and Massinger.* Engl. Stud. V, 74—96, VII, 66—87, VIII, 39—72, IX, 209—238, X, 383—412.

Arnold Schröer, Ueber die Anfänge des Blankverses in England (1881) in Anglia IV, S. 1—72.

Dr. Max Wagner, *The English Dramatic Blankverse before Marlowe.* Programm der höheren Bürgerschule zu Osterode in Ostpreussen. In zwei Theilen. Osterode 1881 und 1882. 4⁰.

G. Browne, *Notes on Shakspere's Versification.* Boston, Ginn, Heath & Co. 1884. 8⁰.

Metrische Untersuchungen zu Ben Jonson von Wilhelm Wilke. (Dissertation). Halle a/S. 1884. 8⁰.

Shakspere's *Tragedy of Hamlet ed.* K. Elze. Halle, 1882. 8⁰.

K. Elze, *Notes on Elizabethan Dramatists.* Halle, 1880—86. 3 vols. 8⁰.

Thomas Kyds Tragödien von Karl Markscheffel. (Jenaer Dissertation) Weimar, 1885. 4⁰.

Metrische Untersuchungen zu John Marston's Trauerspielen von Wilhelm von Scholten. (Dissertation). Halle a/S. 1886. 8⁰.

Von Arbeiten über Miltons Vers sind zu nennen:

The blankverse of Milton by J. A. Symonds in *The Fortnightly Review.* 1874. December. Nr. XCVI. New Series, p. 767 ff.

David Masson, *Milton's Versification and his place in the History of English Verse* in *The Poetical Works of John Milton ed.* by D. Masson. London, Macmillan & Co. 1874, 3 vols. vol. I, p. CVII —CXXXII.

Allgemeine Abhandlungen in den *Transactions of the Philological Society*: 1873/4 p. 624 ff. von Prof. J. B. Mayor: *Dr. Guest and Dr. Abbott, On English Metre* (Kritik); 1875/6: *English Metre* by Prof. J. B. Mayor (namentlich über den *blankverse*; auch Symonds besprochen und Masson) p. 397 ff.; im Anschluss daran A. J. Ellis, *Remarks* dazu; p. 449: *Appendix* von Mayor und 456: Ellis, *Additional Observations*; 1878/9, p. 1—26: *English Metre* by Prof. J. B. Mayor; handelt mehr über andere, später zu betrachtende Versarten, von p. 24—26 aber über *Peculiarities of Marlowe's Rhythm.* — Diese Untersuchungen sind neuerdings in überarbeiteter und erweiterter Form von dem Verfasser herausgegeben worden unter dem Titel: *Chapters on English Metre* by Joseph B. Mayor, M. A. London, C. J. Clay and Sons, 1886. 8⁰.

des Zeitraums von Surreys Aeneis an bis auf Miltons *blankverse*-Dichtungen (also etwa von 1540—1670) zum Gegenstande hat. Für die spätere Zeit sind uns mit Ausnahme des zwölften Kapitels von Prof. J. B. Mayors *Chapters on English Metre*, welches sich auf zwölf Seiten mit der Beschaffenheit des *blankverse* bei Tennyson und Browning beschäftigt, keine Specialuntersuchungen bekannt geworden. Für den erstgenannten Zeitraum haben wir uns zur Aufgabe gesetzt, die Untersuchungen unserer Vorgänger, deren Arbeiten natürlich von ungleichem Werthe sind, so weit wir sie benutzen konnten, im Zusammenhange unserer Gesammtdarstellung zu verwerthen, resp. sie kritisch zu beleuchten, und ferner die von ihnen unberücksichtigt gelassenen Abschnitte durch Charakteristiken der wesentlichsten Eigenthümlichkeiten im Versbau der hervorragenderen Dichter zu ergänzen. Für die Zeit von Milton bis auf die Gegenwart mussten wir uns, dem Zweck dieses Werkes entsprechend, und um den Umfang desselben nicht gar zu sehr anschwellen zu lassen, noch mehr auf eine skizzenhafte Darstellung beschränken, die aber doch vielleicht ausreichen dürfte, die weitere Entwickelungsgeschichte dieses Metrums in den wichtigsten Punkten anzudeuten und hoffentlich die Wirkung ausüben wird, zu eingehenderen Untersuchungen des Versbaues der bedeutenderen Dichter dieses Zeitraums anzuregen.

§ 128. Mit Hilfe der angeführten Specialuntersuchungen, die freilich zum Theil veraltet, auch, wie gesagt, von ungleichem Werthe sind und daher nur mit Vorsicht und Kritik benutzt werden dürfen, sind wir im Stande, uns die Entwickelung des englischen *blankverse* während des Zeitraums von Surrey bis Milton ohne grosse Mühe in seinen Hauptzügen zu vergegenwärtigen. Eine der werthvollsten unter jenen Arbeiten ist u. E. diejenige Massons über den *blankverse* Miltons, nur dass auch er ebenso wenig wie alle Andern die verschiedenen Cäsurarten, namentlich die beiden klingenden Cäsuren, die lyrische und die epische, die auch hier neben der stumpfen Cäsur an den verschiedenen Versstellen in Betracht kommen, von einander sondert. Neben der Wandel-

barkeit der Cäsur sind es alle übrigen, uns schon bekannten metrischen Licenzen des gereimten, fünftaktigen Verses, also: mehrfache Auftakte und Senkungen, bisweilen Fehlen des Auftaktes oder einer Senkung, dann Taktumstellungen und silbenzählende Messungen, welche, bei dem einen Dichter häufiger, bei dem anderen seltener, den regulären, jambischen Rhythmus des Verses unterbrechen und die sonst unfehlbar eintretende Monotonie verhindern. Es ist also nur das aus der altclassischen Poesie bekannte Princip der Reimlosigkeit, vielleicht nach italienischem Vorgange, auf das in der englischen Poesie längst populäre, gereimte, fünftaktige Metrum übertragen worden, oder einfacher ausgedrückt: der fünftaktige, gereimte Vers wurde vom Endreim befreit und damit zum *blankverse* gemacht, [1] der freilich dadurch, dass die Bindung der Verse zu Reimpaaren oder sonstigen Gruppen aufhörte und diese statt dessen beliebig mit einander verknüpft oder auch nicht verknüpft werden konnten, sofort einen viel freieren, lebendigeren Rhythmus erhielt. Noch mehr wurde diese Eigenschaft desselben befördert durch andere, im älteren *heroic verse* für gewöhnlich nicht vorkommende Freiheiten, unter denen namentlich die Einmischung kürzerer, meistens dreitaktiger, sowie auch längerer, sechstaktiger, also alexandrinischer Verse bemerkenswerth ist. Auch diese Eigenthümlichkeit scheint sich im englischen *blankverse* von selbst oder nach dem Vorbilde des lateinischen Hexameters entwickelt zu haben, wenigstens kommt sie weder in Trissinos in *Versi sciolti* geschriebenem Drama *Sofonisba*, welches zu dem Zweck von uns ganz durchgesehen wurde, noch auch in dem allerdings nur kleinen Bruchstück seines Epos *Italia liberata dai Goti*, welches sich in Eberts „Handbuch der italienischen Nationalliteratur“ befindet, vor. Was die im dramatischen *blankverse* auftretende Theilung einer Verszeile unter zwei oder auch wohl drei redende Personen anlangt, so ist diese allerdings bisweilen in der *Sofonisba* anzutreffen; aber diese Behandlung

---

[1] So definiert ihn auch Milton in seiner Vorbemerkung zum *Paradise Lost* über das Metrum: „*The measure is English heroic verse without rime*“ etc.

›s Verses im Drama war durch das vor allem auf dem ialog beruhende Wesen dieser Dichtungsart begründet ıd von jeher schon in der englischen dramatischen Poesie, lbst in den ältesten Mirakelspielen und in den compliertesten Vers-, resp. Strophenarten derselben gebräuchlich.

§ 129. Diese zuletzt erwähnten Freiheiten, nämlich e der kürzeren und längeren Verse, findet sich bei Surrey ır sehr selten. Für drei kurze Verse Virgils hat er lerdings an den betreffenden Stellen ebenfalls einen zwei-, sp. dreitaktigen Vers eintreten lassen; in anderen Fällen ›er nicht (vgl. Anglia IV, p. 32). Andere kurze Verse, e dort angeführt sind (p. 33) beruhen, da es viertaktige erse sind, die in *blankverse*-Dichtungen seltener auftreten, elleicht auf fehlerhafter Ueberlieferung.

Von den sechsfüssigen Versen, die ebendaselbst citiert erden, lassen sich einige allenfalls durch epische Cäsur klären:

As fury guided me, and whereas I had heard 126,
The children orderly, and mothers pale for fright, 144,
And from Ascanius his life with iron reft, 172;

ıdere durch doppelte Senkung, wie:

Her cares redouble; love doth rise and rage agàin, 169;

nige aber sind wirklich schwer zu beseitigende Sechs- kter:

Now feelingly I taste the steps of mine old flame. 148,
But fall before his time, ungraved amid the sands. 173.

Was nun zunächst den *blankverse* Surreys wesentlich ›n dem *heroic verse* namentlich Chaucers und der späteren ichter und noch mehr von dem *blankverse* in Shaksperes tzter Periode und demjenigen vieler seiner Nachfolger ıterscheidet, ist der fast ausnahmslos stumpfe Ausang des Verses. Einige Verse mit klingendem Ausgange ›mmen jedoch vor:

All utterly I could not seem forsaken. 160,
Him she requires of justice to remember. 169,
Sith my first love me left by death dissever'd; 148.

Mit diesen drei Beispielen ist schon die Hälfte der in

den zwei Büchern vorkommenden klingenden Endungen unter im Ganzen etwa 1900 Verszeilen erwähnt.

§ 130. Grössere Beweglichkeit, als am Versende, zeigt der Vers im Innern hinsichtlich der Cäsur. Denn es kommen alle drei Cäsurarten, die für den *heroic verse* gebräuchlich sind, auch hier in ähnlicher Weise an den verschiedenen Versstellen vor.

Am häufigsten sind die gewöhnliche, männliche Cäsur nach dem zweiten und dritten Takte und die lyrische Cäsur nach dem zweiten Takte, so gleich in den Anfangsversen:

They whisted all, | with fixed face attent,
When prince Aeneas | from the royal seat
Thus gan to speak. | O Queen! | it is thy will
I should renew a woe | cannot be told:
How that the Greeks | did spoil, and overthrow
The Phrygian wealth, | and wailful realm of Troy.

Nicht selten kommt auch epische Cäsur vor nach dem zweiten Takt. Schröer citiert reichlich ein Dutzend Fälle, (14, davon einer (149) falsch) aus den zwei Büchern der Aeneis:

Like to the adder, | with venomous herbès fed, 131,
The Troyan navy, | and Teucrian vile commands 169.

Bisweilen begegnet auch stumpfe Cäsur nach dem ersten Takt, wie im vierten Verse des oben citierten Passus.

Epische Cäsur nach dem dritten Takt kommt bei Surrey wohl kaum vor, obwohl er sie sicherlich nicht principiell meidet. Denn lyrische Cäsur nach dem dritten Takt ist leicht nachweisbar:

But days twice five he whisted; and refused 117,
And lurked in a marish all the night ib.
By such like wiles of Sinon, the forsworn, 120,
His tale with us did purchase credit; some,
Trapt by deceit; some, forced by his tears; ib.

In dem vorletzten Verse kommt die lyrische Cäsur sogar nach dem vierten Takt, also im fünften, vor,[1] mit stumpfer

[1] Das numerische Verhältniss der verschiedenen Hauptarten der Cäsur in Surreys *blankverse* wird aus folgenden Zahlenangaben einigermassen klar werden. In den ersten zweihundert Versen des zweiten Buches der Aneide finden sich 159 stumpfe Cäsuren, 8 lyrische, 3 epische

Nebencäsur nach dem zweiten Takt. Damit hängt dann eine Erscheinung zusammen, die in dem *blankverse* Surreys eine bedeutende Rolle spielt und ihn sogleich als wesentlich verschieden vom *heroic verse* erscheinen lässt.

§ 131. Dies ist das *enjambement*, das häufige Vorkommen von *run-on lines*, die sich in Surreys Aeneide in verhältnissmässig grosser Anzahl vorfinden, so z. B. gleich zwei Fälle in den oben citierten sechs ersten Versen.

Ebenso wie dort, so bedient sich Surrey des *enjambement* in der Regel mit künstlerischem Verständniss unter Beobachtung der früher (§ 26) von uns aufgestellten Bedingungen, indem er im Allgemeinen dafür sorgt, dass die beiden Glieder desselben einigermassen mit einander im rhythmischen Gleichgewicht und nicht zu sehr auf das Ende, resp. den Anfang des Verses beschränkt sind.

So macht es durchaus keinen unangenehmen Eindruck, wenn in folgenden Versen das Object unmittelbar vom Verbum getrennt ist:

But since so great is thy delight to hear
Of our mishaps, and Troyè's last decay; p. 112,
And with that word, with all his force a dart
He lanced then into that crooked womb; p. 114, 116, 117.

Derartige Trennungen des Gedankens durch den Versschluss machen sich jedenfalls nicht als Störungen des Rhythmus in seinem Zusammenhange geltend; sie wirken im Gegentheil als belebendes, öfters als malendes Element. Unzulässig und störend sind nur solche Trennungen, die entstehen, wenn, wie früher bemerkt, ein ganz abhängiger Satztheil, wie der bestimmte oder der unbestimmte Artikel, ein Pronomen, eine Conjunction, eine Präposition oder auch

---

nach dem zweiten Takt; ferner 25 stumpfe und 5 lyrische Cäsuren nach dem dritten Takt (keine epische daselbst). In der gleichen Verszahl des Anfangs des vierten Buches ist das Verhältniss ein ähnliches, doch hat die Zahl der ungewöhnlicheren Cäsurarten schon zugenommen. Nach dem zweiten Takt sind nämlich 145 stumpfe, 11 lyrische, 6 epische Cäsuren anzutreffen; nach dem dritten Takt 28 stumpfe und 5 lyrische Cäsuren, doch keine epischen, dagegen sind 5 Doppelcäsuren an verschiedenen Versstellen nachweisbar, namentlich als stumpfe Cäsuren nach dem zweiten und vierten Takt.

ein Hilfsverb von dem Satztheil, zu dem es gehört, durch den Versschluss abgesondert wird. Von diesen Fällen ist noch die Trennung des Hilfsverbs vom Verb am ersten zulässig, wie sie thatsächlich bisweilen wohl bei Surrey vorkommt:

Guiltless, by wrongful doom, for that he did
Dissuade the wars; whose death they now lament. p. 115.

Andere Fälle der Art sind uns aber in den ersten 250 Versen nicht begegnet, obwohl er *run-on lines* im Ganzen ziemlich oft zulässt.

Es kommen in diesem ersten Abschnitt von 250 Versen nicht weniger als 35 Fälle vor.

§ 132. Hinsichtlich des Versrhythmus ist ferner die Taktumstellung in Betracht zu ziehen, welche als rhetorische wie durch den Wortton veranlasste, an erster Stelle des Verses und nach der Cäsur, ähnlich wie im *heroic verse* und in anderen Versarten, sehr oft vorkommt. Beispiele dieser bekannten Erscheinung anzuführen wäre unnütz. In den ersten zweihundert Versen des zweiten Buches ist dieselbe an erster Stelle dreissigmal anzutreffen, einmal zugleich auch nach der Cäsur, nämlich in dem Verse:

Shrouding themselves under the desert shore. S. 113.

In den ersten 200 Versen des vierten Buches begegnen 40 Fälle an erster Stelle und einer nach der Cäsur (S. 151).

Zahlreiche Beispiele finden sich bei Mayor, *Chapters on English Metre*, S. 136—138, der leider — wie dies in englischen Büchern so oft der Fall ist — versäumt hat, bestimmt anzugeben, nach welcher Ausgabe er citiert. Es scheint diejenige von Bell zu sein.

Auch doppelte Taktumstellung zu Anfang des Verses oder nach der Cäsur kommt vor:

Yea, and either Atride would by it dear.
Holding backward the steps where we had come.
Blowing now from this quarter now from that.

In den beiden ersten Fällen könnte übrigens auch fehlender Auftakt bei epischer Cäsur angenommen werden.

Doppelte Taktumstellung nach der Cäsur:

The black swart gore wiping dry with her hands.
And if there were any god that had care.

(vgl. übrigens zu den Mayor'schen Beispielen unsere Anm. S. 48).

An anderen Versstellen sind derartige Incongruenzen zwischen dem Wortaccent und dem schematischen Versaccent in der Regel als Härten anzusehen, z. B. in den folgenden, aus Mayor a. a. O. entnommenen Versen:

The gilt spars and the beams then threw they down.
And the rich arms of his shield did he on.

§ 133. In der Regel aber sind es Composita, welche so behandelt werden, also Wörter, welche aus einer hoch- und tieftonigen Silbe bestehen, und in denen daher eine Ausgleichung des Tonunterschiedes nicht schwierig ist, so dass, wenn man sie beide mit gleich starker, also schwebender Betonung liest, die ursprünglich tieftonige Silbe ohne grosse Störung den Platz der Hebung im Versschema einnehmen kann. Wörter dieser Art, die bei Surrey vorkommen, sind: *upward*, *backward*, *likewise*, *nothing, neighbour, household, housetop, offspring, grandsire*, ferner häufig *unto, into,* Adjective auf *-ly*, wie *gladly*, *wisely, grisly,* Participialendungen auf *-ing, calling*, *wandring,* dann Wörter auf *-ow* endigend, wie *swallow*, *follow, window.*

Das sind Fälle, in denen die schwebende Betonung nicht sehr störend wirkt, da die zweite Silbe tieftonig ist, also auch in prosaischer Rede einen deutlich vernehmbaren Ton hat. Anders dagegen verhält es sich mit solchen Wörtern, in denen die zweite Silbe tonlos ist, meistens eine Ableitungs- oder Flexionssilbe, wie z. B. *under, people, sendeth, father, mother, number, thunder, brother, sister, lived, scorned* etc. Werden diese Wörter an ungeeigneter Stelle, nämlich wenn sie nicht zu Anfang des Verses und nach der Cäsur, also im Innern und zwar ohne einen besonderen Nachdruck zu tragen im Widerstreit mit dem jambischen Rhythmus vorkommen, betont wie in prosaischer Rede, so wird dadurch in ungeeigneter Weise eine Unterbrechung und Hemmung des regulären Versrhythmus herbeigeführt; werden sie aber mit schwebender oder gar mit umgestellter

Betonung gelesen, so wird der Klang des Wortes zu sehr entstellt:

A new number of mates, mothers, and men, 146.
Each palace, and sacred porch of the gods. 127.
Of Gods, begat; the last Sister (they write) 154.

Das sind in der That Härten[1], wenn die Verse wirklich annähernd nach schematischem Rhythmus gelesen werden sollen, was übrigens weder in diesen, noch in allen anderen in Anglia IV angeführten Beispielen nöthig ist (vgl. S. 43).

§ 134. Gewiss darf man bisweilen Fehlen einer Senkung annehmen, namentlich wenn dieselbe durch das Zusammentreffen besonderer Laute ersetzt wird, und noch öfter Fehlen eines Auftaktes.

So ist z. B. Fehlen einer Senkung anzunehmen in dem Verse:

An old temple there stands, whereas some time p. 142,

da die Senkung durch das Zusammentreffen der beiden Dentalen in *old* und *temple,* wodurch eine Unterbrechung in der Rede entsteht, ersetzt wird.

Aehnlich:

The néxt mórrow, with Phoebus' lamp the earth S. 147.

Fehlen des Auftaktes:

What! until my brother Pygmalion 160.
To have lived after the city taken. 139.
Or with thunder the mighty Lord me send 148.

§ 135. Ferner kommen bei Surrey manche Verse vor, die, wenn sie sich in den fünftaktigen Rhythmus einfügen sollen, mit doppeltem Auftakt oder doppelter Senkung im Innern gelesen werden müssen (vgl. Anglia IV):

To revenge my town, unto such ruin brought; 136.
As mindful of ill and lies, as blasing truth. 155.
A woman, that wandering in our coasts has bought 155.

---

[1] Häufig sind dieselben jedenfalls nicht in Surreys *blankverse* anzutreffen. In den ersten 500 Versen fanden sich fünf Fälle von schwebender Betonung verschiedener Art, in den entsprechenden Anfangsversen des vierten Buches nur vier.

Mehr Beispiele finden sich bei Mayor, *Chapters on ıglish Metre,* S. 138.

Damit wäre der *blankverse* in seinem ersten Erscheinen[1] ısichtlich seiner wesentlichsten Punkte erörtert.

Als die hervorstechendsten Eigenthümlichkeiten des-.ben sind der fast ausschliesslich eingehaltene, männliche ›rsschluss, das schon recht häufige Vorkommen von *run-lines (enjambement)* und die Beibehaltung aller im alt-glischen *heroic verse* vorkommenden metrischen Licenzen, ıschliesslich der epischen Cäsur, zu bezeichnen.

Alle diese Punkte kommen auch für den *blankverse* r verschiedenen Dichter der folgenden Epoche mehr oder ›niger in Betracht. Wir begnügen uns indess damit, nur r die hervorragendsten Dichter diejenigen Eigenthümlich-iten hervorzuheben, welche für ihren Vers charakte-ıtisch sind.

Zu noch grösserer Zurückhaltung sehen wir uns be-glich der Mittheilung von Proben genöthigt, die wir in r Regel nur für die Hauptepochen, resp. für die tonan-benden Dichter bieten können.

Für Surrey mögen folgende Anfangsverse des vierten ıches der Aeneide ausreichen:

But now the wounded Queen, with heavy care,
Throughout the veins she nourisheth the plaie,
Surprisèd with blind flame; and to her mind
'Gan eke resort the prowess of the man,
And honour of his race : while in her breast
Imprinted stack his words, and pictures form.
Ne to her limbs care granteth quiet rest.
The next morrow, with Phoebus' lamp the earth
Alighted clear; and eke the dawning day
The shadows dark 'gan from the pole remove:
When all unsound, her sister of like mind
Thus spake she to: "O! Sister Anne, what dreams
Be these, that me tormented thus affray?

---

[1] Betreffs der Silbenmessung und Wortbetonung dieses Dichters i auf Abschn. I, Kap. 3 u. 4 verwiesen.

What new guest is this, that to our realm is come?
What one of cheer? how stout of heart in arms?
Truly I think (ne vain is my belief)
Of Goddish race some offspring should he be.

II. Der dramatische *blankverse* bis auf Shakspere.

§ 136. Was nun das erste Auftreten des *blankverse* im Drama betrifft, so wurde derselbe dadurch in seinem Wesen zunächst wenig alteriert. Die Wortbetonung und Silbenmessung verhält sich im *Gorboduc*, wie Schröer und Wagner dargethan haben, — hinsichtlich des zweiten Punktes ist namentlich letzterer zu vergleichen —, genau so wie bei Surrey (vgl. Abschnitt I, Kapitel 3 und 4). Auch der Versrhythmus ist derselbe. Wagner hat namentlich das häufige Vorkommen von Taktumstellungen an erster Stelle wie nach der Cäsur, oft in einem Verse an beiden Stellen zugleich eintretend, hervorgehoben und durch Beispiele belegt.

Bemerkenswerth ist hauptsächlich das im Verhältniss zu Surrey sehr seltene Vorkommen von epischer Cäsur in diesem Drama. Schröer führt nur zwei Fälle an; Wagner fügt noch einen anderen hinzu, der aber auch als Alexandriner angesehen werden könnte:

Happie was Hecuba, the wonderfullest wretch. (141, 14).

Besser ist freilich die Scansion als *blankverse*. Uebrigens kommen einige sechstaktige Verse vor, z. B.:

O King, the greatest grief that ever prince did heare. 146, 1 u. 187, 29,

so wie auch kürzere und zwar viertaktige (ohne Reim):

Shew forth such meanes of circumstance. 122, 12,
The younger, a yelding contentednesse. 186, 36.

Ein anderer, von Wagner citierter, kurzer Vers ist ein fünftaktiger, aber mit fehlender Senkung nach der Cäsur:

The giltlesse kinge without desert all 159, 17.

Beachtenswerth als eine dem dramatischen *blankverse* allein zukommende Eigenthümlichkeit ist nun die bereits

im *Gorboduc* einige Male, allerdings, wie Wagner bemerkt, nur in sechs Fällen vorkommende Vertheilung eines *blankverse* zwischen zwei redende Personen.

Das Gewöhnliche ist, dass der eine Theil der Rede zwei, der andere drei Takte umfasst:

Gorb.: *O wretch, thou shewest*
A wofull hart! Ferrex now lyes in grave —
Slaine by thy hand.
Porrex: *Yet this, o father, heare.*

Einmal enthält die erste Rede einen Takt, die zweite vier:

Ferrex: *To whom!*
Videna: *Even to Porrex, his younger sonne,*

hier zugleich mit fehlendem Auftakt nach der Cäsur.

Unrichtig ist Schröers Bemerkung, dass mituntergelaufene Reime sich nicht finden. Wagner hat eine ganze Anzahl nachgewiesen, die allerdings vielleicht alle unbeabsichtigt sind.

Selten kommen, abgesehen von den gewöhnlichen verschleiften Silben wie *-ion, -eous* etc., mehrfache Senkungen im Innern vor.

Schröer citiert nur den Vers:

But long may they learne, ere they begyn to rule.

Besonders charakteristisch ist, dass auch in diesem ersten in *blankverse* geschriebenen Drama fast nur männliche Versausgänge verwendet werden. Schröer citiert nur drei weibliche Ausgänge. Der Versbau ist also im Ganzen auch hier noch sehr regelmässig, wie folgende Stelle (Act I, Sc. I, v. 1—16), die wir als Probe des ersten Auftretens des dramatischen *blankverse* mittheilen, veranschaulichen möge:

Videna: *The silent night, that bringes the quiet pawse,*
From painefull travailes of the wearie day,
Prolonges my carefull thoughtes, and makes me blame
The slow Aurora, that so for love or shame
Doth long delay to shewe her blushing face,
And now the day renewes my griefull plaint.

Ferrex: *My gracious lady, and my mother deare,*
Pardon my griefe for your so grieved minde,
To aske what cause tormenteth so your hart.
Videna: *So great a wrong, and so unjust despite,*
Without all cause, against all course of kinde!
Ferrex: *Such causelesse wrong and so unjust despite,*
May have redresse; or at the least, revenge.
Videna: *Neither, my sonne; such is the froward will,*
The person such, such my missehappe and thine.
Ferrex: *Mine know I none, but grief for your distresse.*

Die wichtigsten Factoren zur Hebung des rhythmischen Schwunges der Verse, zur Beseitigung der Monotonie, sind die häufigen Taktumstellungen (42 in den ersten 200 Versen), die auch hier schon ziemlich zahlreichen *run-on lines* (36 in demselben Abschnitt) und die Wandelbarkeit der Cäsur. Männliche Cäsur nach dem zweiten Takte kommt freilich weitaus am häufigsten vor. In den ersten 200 Versen finden sich 103 Fälle dieser Art; daneben aber begegnen 36 lyrische und 2 epische Cäsuren nach dem zweiten Takt (v. 4, 62), 40 stumpfe Cäsuren und 11 lyrische nach dem dritten Takt, ferner 6 Doppelcäsuren, worunter eine epische nach dem dritten Takt (v. 30).

§ 137. Wenig unterschieden von dem Verse in *Gorboduc* ist der *blankverse* in der *Jocasta* von Gascoigne und Kinwelmarshe. Hinsichtlich der Silbenmessung tritt auch hier die Erscheinung zu Tage, dass Flexionsendungen und Ableitungsendungen je nach Bedürfniss vollgemessen oder verschleift werden. Scansionen wie *mightĕst*, *knówĕst*, *tríĕd*, *márriáge*, *ambítión* etc. finden sich häufig, die letzteren mit romanischen Endungen namentlich am Versschluss. Betonungen wie *mōthĕr*, *sīstĕr*, *fāthĕr* am Versschluss anzunehmen (vgl. Anglia IV, 43) wäre diesem strengen Theoretiker gegenüber (vgl. S. 119/120) ganz unzulässig. Die für ungewöhnliche Betonungen im Versinnern von Schröer citierten Beispiele sind eher zulässig.

Auch zusammengesetzte Wörter und Eigennamen werden im Rhythmus schwankend behandelt oder vielmehr oft silbenzählend im Rhythmus verwerthet: *causlésse* gegenüber dem gewöhnlichen *caúslesse*, *Polynices* und *Polýnicés*, *Jócastá*

und *Jocásta.* Taktumstellungen kommen an den gewöhnlichen Versstellen oft vor, doch auch bisweilen an zweiter Stelle.

Ueberzählige Silben sind auch hier selten und ebenso das Vorkommen epischer Cäsur, höchstens etwa 6 Fälle.

Häufiger treten hier schon die weiblichen Versausgänge auf; *run-on lines* dagegen nicht in grösserer Anzahl, als im *Gorboduc.*

Längere und kürzere Verse sowie Verstheilungen zwischen zwei Redner sind ebenfalls in gleicher Weise nachweisbar. Besonders bemerkenswerth aber ist, dass hier schon einige Male Reimpaare zu emphatischer Steigerung des Ausdrucks und als Scenenabschluss verwendet werden.

Von grösserem Interesse ist der *blankverse* in Gascoigne's Dichtung *The Steele Glas.* Charakteristisch ist es, dass er, der Theoretiker, hinsichtlich der Silbenmessung bei Flexionsendungen und Ableitungsendungen gewöhnlich die contrahierten Formen gebraucht, die also die der gewöhnlichen Behandlung entsprechenden gewesen sein werden. Hinsichtlich der Betonung hat er die mit Recht von ihm aufgestellte Grundregel, die gewöhnliche Accentuation des Wortes nicht dem Versrhythmus zu Liebe zu alterieren, selber nicht immer befolgt, sie aber doch im Ganzen ziemlich gut beobachtet. Ueberhaupt ist sein Vers ausserordentlich regelmässig und daher monoton. Trochäen finden sich nach Schröer hier nur an erster Stelle. Die Cäsur ist fast stets nur die gewöhnliche, stumpfe, an zweiter Stelle, bisweilen aber auch an dritter Stelle. Auch lyrische Cäsur findet sich in einzelnen Fällen. Epische Cäsur aber scheint in der That, wie Schröer behauptet, gar nicht vorzukommen. Auch doppelte Senkung im Versinnern ist nur ganz vereinzelt anzutreffen. Männlicher Versausgang ist gleichfalls das Gewöhnliche, obwohl etwa ein halbes Dutzend weibliche Ausgänge vorkommen. Sehr selten auch sind *run-on lines* anzutreffen.

§ 138. Für Lylys *The Woman in the Moone,* welches vielleicht noch vor 1584 aufgeführt wurde, ist von Interesse,

dass Fehlen des Auftaktes öfters nachweisbar ist in Versen, die Schröer fälschlich als gegen die Wortbetonung verstossend ansieht:

Ah, I envie her, why was not I so, 178.
She is honest, but thou wouldst seduce her, 199.

Weiter ist die lebhafte Wandelbarkeit der Cäsur bemerkbar, die in allen Formen und selbst als epische Cäsur nach dem dritten Takte vorkommt:

We are almost at the seaside, I pray thee, ryse! 200.

Längere und kürzere Verse sind öfters anzutreffen. Bei Lyly, der seine meisten Stücke in Prosa schrieb, findet sich auch zum ersten Mal Prosa unter die Verse gemischt und zwar namentlich in den Clown-Scenen. Reime kommen auch hier zweimal als Akt-Schlüsse vor. Selten aber sind weibliche Versausgänge und *enjambement*, obwohl beide nachweisbar. Im Ganzen ist Lilys *blankverse* nicht sehr geschickt.

§ 139. In Peeles[1] *Arraignment of Paris* sind an bestimmten Stellen unter die *heroic verses* des Stückes *blankverses* gemischt, welche aber nichts Bemerkenswerthes aufweisen.

Einen ähnlichen Bau wie der *blankverse* der bisher betrachteten Dramen zeigt derjenige des Dramas *Tancred and Gismunda*, worüber Max Wagners Arbeit, *Part.* II, p. 3—16 zu vergleichen ist.

Von grösserem Interesse dagegen ist das Stück *The Misfortunes of Arthur* von Th. Hughes, welches in mancher Hinsicht schon freier gebaut ist. Contractionen durch Synkopierung eines tonlosen Vocals im Innern eines Wortes, namentlich auch des *e* in den verbalen und substantivischen Flexionsendungen (vgl. Max Wagner a. a. O. *Part.* II, p. 21 ff.) und durch Zusammenziehung zweier Wörter, die mit Vocalen

---

[1] Vgl. George Peele, Untersuchungen über sein Leben und seine Werke. Dissertation von Rich. Lämmerhirt. Rostock 1882. 68 S. 8°. Nach dem Heidelberger Literaturblatt 1884, Nr. 7 ist darin auch der Versbau erörtert.

aus-, resp. anlauten, finden sich sehr häufig; dsgl. doppelte Senkungen.

Taktumstellungen sind vielleicht nicht so oft, als in den früheren Stücken anzutreffen. Weiblicher Versausgang kommt gleichfalls nur ganz vereinzelt vor, ebenso wie epische Cäsur (nur ein Fall nach Wagner); stumpfe und lyrische Cäsur dagegen an den verschiedensten Versstellen, am häufigsten natürlich nach dem zweiten und dritten Takt. Dies hängt zusammen mit dem häufigen Vorkommen von *run-on lines*, die bisweilen auch unschön wirken, so wenn der Vers mit einer Conjunction (*and*) oder einem Pronomen (*I*) endigt.

Besonders bemerkenswerth ist noch die häufige Vertheilung eines Verses zwischen zwei und mehrere Personen. Reime kommen dagegen nicht vor.

§ 140. Um dieselbe Zeit, in der dies letztgenannte, höfische Stück aufgeführt wurde, ob etwas früher oder später, ist nicht erwiesen, gewann der *blankverse* einen ausserordentlichen Vorsprung vor allen anderen Versarten dadurch, dass er mit Marlowes *Tamburlaine the Great* auf die Volksbühne gelangte und zwar vor 1587. In seinem Bau und Rhythmus wurde dies Metrum indess dadurch nicht alteriert, wohl aber, da Marlowe auch in formeller Hinsicht ein hochbegabter Dichter war, in seiner Entwickelung wesentlich gefördert. Was die Wortbetonung anlangt, so ist nichts von Wichtigkeit zu bemerken.

Den Versrhythmus belebte er durch geschickte Verwendung der Taktumstellungen an den verschiedensten Versstellen, namentlich zu Anfang und nach der Cäsur, in wirkungsvollster Weise.

Es mag nicht überflüssig erscheinen, hier bei der Betrachtung des bedeutendsten und für die Geschichte des *blankverse* wichtigsten Vorgängers Shaksperes etwas näher auf die technische Bedeutung dieser metrischen Erscheinung einzugehen.

Wir schliessen uns dabei zum Theil an frühere Ausführungen an.

Oft stehen Participia Praesentis als Trochäen an erster Stelle des Verses und werden dadurch bisweilen wohl etwas zu stark hervorgehoben, z. B.:

On which the breath of heaven delights to play,
Making it dance with wanton majesty Tb. I, 32.
For there sits Death; there sits imperious Death
Keeping his circuit by the slicing edge....
Sitting in scarlet on their armed spears. ib. I, 96.

Meistens sind sie jedoch recht wirkungsvoll verwendet, so z. B.:

Hoping (mislead by dreaming prophecies)
To reign in Asia..... Tb. I, 13,

wo durch den Trochäus die folgende Parenthese noch deutlicher hervorgehoben wird; so auch in Wendungen wie *Thirsting with sovereignty* Tb. I, 32, *Shaking their swords* ib. I, 73, *Lifting his prayers* ib. I, 59, wo die Erregtheit des Ausdrucks sehr gut zu der trochäischen Betonung stimmt. Ziemlich oft wird auch der Infinitiv von Marlowe in dieser Weise verwendet:

Then shall our footmen.....
Batter the walls, and we will enter in. Tb. I, 55,

sowie auch die Participia Perfecti: *Sprung of the teeth of dragons* ib. 36; *Utter'd with tears* ib. I, 94, und besonders wirkungsvoll der Imperativ: *Pity our plights* Tb. I, 94; *Sorrow no more* Tb. II, 160.

Auch in leidenschaftlichen Anreden finden wir den Trochäus an erster Stelle mit ähnlichem Effect verwendet, wie: *Monster of nature* Tb. I, 15; *Villain, I tell thee* ib. 73; *Brothers of holy Mahomet* Tb. II, 167; oder um ein Wort, auf welchem das Hauptgewicht des Satzes ruht, als solches kräftig hervorzuheben:

Daily commits incivil outrages Tb. I, 13;
Ready to charge you with a mighty army ib. 39;

oder zur Markierung eines Gegensatzes:

The first day, when he pitcheth down his tents,
White is their hue.....
But if these threats move not submission,
Black are his colours, black pavilion; ib. 74.

Dass die Trochäen hier mit Absicht gesetzt sind, ist

klar, da der Gedanke sich ebenso leicht mit den nämlichen Worten in regelmässigen Jamben hätte ausdrücken lassen.

Im Vergleich zu der grossen Anzahl von Trochäen an erster Stelle kommen sie nach der Cäsur im dritten und vierten Takt allerdings viel seltener vor, zumal im *Tamburlaine*, doch auch dann oft in wirksamster Weise, so z. B.:

And with this stab slumber eternally! Tb. I, 60,

wo der nach einer langen Reihe regelmässiger Verse völlig unerwartet kommende Trochäus an der dritten Stelle zu der Bühnenweisung *Stabs himself* vortrefflich stimmt und der Darsteller des Agydas sicher einen guten Effect erzielte, wenn er beim Aussprechen dieses Wortes den Stoss vollführte.

Eine ähnliche Wirkung macht der Trochäus in dem Verse:

I think it would : well then, by Heavens! I swear Tb. I, 34,

wo das so hervorgehobene *well then* den folgenden feierlichen Schwur vortrefflich einleitet.

So wird auch in den Versen:

Ah, sacred Mahomet, thou that hast seen
Millions of Turks perish by Tamburlaine, Tb. II, 213.

die leidenschaftliche Sprache in dem Gebet, wozu diese Zeilen gehören, durch die dreimal angewandten Trochäen wesentlich unterstützt, sowie auch der Trochäus an erster Stelle des Schlussverses:

Aid thy obedient servant Callapine!

dem nämlichen Zwecke dient.

Auch Beispiele von Trochäen im vierten Takt nach der Cäsur sind nicht so sehr selten anzutreffen:

Even he, that in a thrice vanquish'd two kings, Tb. I, 61.
But still the ports were shut : villain, I say, ib. II, 206.

Sogar von dem seltenen Falle eines Trochäus an zweiter Stelle finden sich einzelne Beispiele im *Tamburlaine*:

Raise mounts, batter, intrench, and undermine; Tb. II, 167.
And hags howl for my death at Charon's shore; vol. II, 255,

wo wiederum diese unerwartete Unterbrechung des regelmässigen, jambischen Rhythmus vortrefflich zu dem Sinn

des jeweiligen Wortes stimmt, welches dieselbe veranlasst. Derartige, durchaus nicht — wie dies Tycho Mommsen[1] behauptet — vereinzelt vorkommende, poetische Feinheiten in der Harmonie des Versbaues mit dem auszudrückenden Gedanken, die gewiss öfter dem Dichter aus der Eingebung des Augenblicks als aus mühsamer Ueberlegung zuflossen, lassen die geniale Beanlagung Marlowes erkennen und zeigen, dass Shakspere, bei dem solche Züge in grosser Menge nachgewiesen werden könnten, an ihm auch in formeller Hinsicht ein würdiges Vorbild finden konnte.

§ 141. Eine gewisse Monotonie zeigt sich bei Marlowe anfangs in der Behandlung der Cäsur, zwar nicht in der Weise, dass, wie Mayor nach unserer Ueberzeugung irrthümlich bemerkt (*Chapters on English Metre*, S. 144), die meisten Verse nur *the final pause* hätten, sondern nur insofern, als die Cäsur in seinen ersten Dramen, zumal im *Tamburlaine*, hauptsächlich als stumpfe Cäsur nach dem zweiten Takt eintritt. Doch ist es wichtig, zu constatieren, dass der *blankverse* auch bei seinem Auftreten auf der Volksbühne schon alle Formen der Cäsur zulässt, und dass Marlowe dieselben in seinen späteren Stücken schon mit grösserer Mannigfaltigkeit neben einander verwendet. Nur für die epische Cäsur ist es nöthig, das Vorkommen derselben mit einigen Beispielen aus dem *Tamburlaine* und den anderen Dramen zu belegen.

a) Nach dem zweiten Takt:

That will maintain it against a world of kings; Tb. I, 79.
Dares once adventure without the king's consent Massacr. vol. II, 296.
The undaunted spirit of Percy was appeas'd; Edw. II, ib. 170.
Unto our cousin, the Earl of Gloucester's heir, ib. 195.
Now go not backward, no, Faustus, be resolute! Faust. ib. 26.
Sweet Analytics, 'tis thou hast ravish'd me. ib. p. 7.

b) Nach dem dritten Takt:

Not for the world, Zenocrate; *if I have sworn* Tb. I, 81.
My lord, we have discover'd the enemy. ib. I, 39.

Auch sonst kommen mehrfache Senkungen bei

[1] Shakespeares Romeo und Julia von Tycho Mommsen. S. 140.

Marlowe nur selten vor; doch wo sie sich finden, verwendet er sie in recht geschickter Weise, so *vol.* II, 208 in Edward II:

The idle triumphs, masques, lascivious shows,
And prodigal gifts bestow'd on Gaveston,
Have drawn thy treasury dry, and made thee weak;
The murmuring commons, overstretchèd, break.

Mehr Beispiele finden sich bei Mayor, *Chapters on Engl. Metre* S. 143/4.

§ 142. Im Gegensatz dazu kommen auch häufig Zerdehnungen vor, so in *Edward II: Mowb(e)ry* vol. II 170, *chap(e)lain* 173, *frust(e)rate* 178, *gent(e)ry* 212 (vgl. Mayor, ibid.).

Ferner sind, wie früher ausgeführt wurde, Vollmessungen von Flexionsendungen für ihn charakteristisch, die nicht nur dem gewöhnlichen Brauche entsprechend, bei adjectivischen, sondern auch bei verbalen Particip-Perfect-Formen, ja sogar bei Perfect-Formen öfters vorkommen und noch dazu manchmal als letzte Hebung des Verses:

Techelles, women must he flatterèd. Tb. I, 23.
Or lovely Io metamorphosèd; Tb. II, 130.
Yet in my thoughts shall Christ be honourèd ib. 148.

ähnlich *governèd* Tb. I, 20, *conquerèd* ib. 69, II, 214, *fashionèd*, *encompassèd* Tb. I, 31, *coverèd* Tb. II, 130, *worshippèd* ib. 210, *unconquerèd* ib. 221, öfters auch im Innern oder zu Anfang des Verses: *environèd* Tb. I, 81, *shiverèd* 82, *masterèd* 109, *governèd, extinguishèd* Tb. II, 216 etc., ein alterthümlicher Brauch, der seinem Verse einen gewissen feierlichen Ton verleiht.

Mit dieser Erscheinung im innigsten Zusammenhang steht die verwandte Eigenthümlichkeit, dass Vollmessungen romanischer Wörter auf *ion*, *ial, ior, eous* etc. bei Marlowe auch recht häufig vorkommen und mit dazu beitragen, seinem Vers den für ihn charakteristischen, pathetischen Ton zu geben, der durch einen solchen retardierenden Rhythmus entschieden befördert wird. Man vergleiche nur folgende Verse, um Ursache und Wirkung sofort zu erkennen:

But if these threats move not submission,
Black are his colours, black pavilion; Tb. I, p. 75.
Even as when windy exhalations Tb. I, Act I, Sc. 2.
Before we part with our possession, ib.

Diese Wirkung ist um so auffälliger, als die vollgemessene Silbe in der Regel den Schluss eines Verses bildet, wodurch sie noch nachdrücklicher hervorgehoben wird, so dass, wenn die Bedeutung des Worts einer so auffallenden Betonung nicht entspricht, allerdings ein unangenehm schleppender Effect dadurch erzeugt wird, z. B.:

Which methinks fits not their profession....
They say, we are a scattered nation. Jew of Malta, Act I, Sc. 1.
These metaphysics of magicians Faust, Act I, Sc. 1.

Im Innern des Verses kommen Vollmessungen dieser Art viel seltener vor. Ein Beispiel ist:

Intending your investion so near Tb. I, Act I, Sc. 1.

Weiter ist es wichtig, zu constatieren, dass auch Fehlen des Auftaktes bei Marlowe häufig begegnet. Eine Anzahl von Fällen habe ich bereits in meiner Dissertation angeführt:

Drums, why sound ye not, when Meander speaks? I, 37;

entweder ein Alexandriner oder wahrscheinlicher ein Fünftakter mit zweisilbiger, lyrischer Cäsur; dsgl. der folgende Vers:

Long live Tamberlaine, and reign in Asia! I, 51.
Barbarous and bloody Tamburlaine! I, 48.
Bloody and insatiate Tamburlaine! I, 49.
Traitors, villains, damned Christians! I, 146.

Wie man sieht, fehlt der Auftakt gewöhnlich in Versen mit starken Ausrufen, wo also der Nachdruck, welcher auf der ersten Silbe liegt, gewissermassen die fehlende Senkung ersetzt. Dasselbe ist der Fall in den meisten Beispielen die Mayor (l. c. 140/1) aus dem *Tamburlaine* und aus den anderen Stücken beibringt. Es ist also da sicherlich nicht irgend eine corrupte Ueberlieferung des Textes anzunehmen; der Rhythmus des Verses ist in völliger Uebereinstimmung mit dem darin ausgedrückten Gedanken, und in dieser Harmonie kennzeichnet sich eben der geniale Dichter.

§ 143. Längere, alexandrinische Verse kommen bei Marlowe, wenn überhaupt, so jedenfalls nur sehr selten vor.

Die von mir früher beigebrachten Beispiele (De versu Marlovii p. 18/9) können, wie Elze gezeigt hat (*Notes on Elizabethan Dramatists* II, p. 107), sämmtlich durch Annahme epischer Cäsur oder gleitender Versausgänge beseitigt werden, wie z. B.:

Your grace has taken order by Theridamas; Tb. I, 13, 7.
In other matters; he must pardon us in this. Edw. II, vol. II, 220.

Schwieriger ist die Beseitigung des alexandrinischen Rhythmus in einem Verse wie:

Besides, king Sigismund hath brought from Christendom Tb. II, 122,

den Elze gleichfalls als einen Fünftakter mit gleitender Endung scandiert. Es erhebt sich dagegen das Bedenken, dass, wenn schon klingende Ausgänge bei Marlowe, zumal in seinen ersten Dramen selten sind, wie unten gezeigt werden soll, derartige gleitende Endungen von ihm wohl noch weniger begünstigt worden sein dürften, wogegen die sechstaktige Scansion den stumpfen Ausgang herstellen würde. Im Allgemeinen freilich ist das von Elze aufgestellte Princip, den dramatischen Dichtern der Elisabeth'schen Zeit lieber einen etwas holprigen *blankverse*, als einen sechstaktigen Vers zuzumuthen, wohl als richtig anzuerkennen.

Im Gegensatz zu dem seltenen Vorkommen längerer Verse, Alexandriner, liebt Marlowe es, kürzere Verse einzuflechten, wie z. B. viertaktige:

And cry me mercy, noble king! I, 40.
No talk of running, I tell you, sir. I, 129.

Kurze Fragen, Aufforderungen etc. liebt er in alleinstehende, drei- und zweitaktige Verse, namentlich letztere, einzukleiden.

Beispiele: *So poets say, my lord.* I, 36; *We thank your majesty.* I, 198; *What now? in love?* ib. 23; *I will, my lord.* 34. Auch mit überzähliger Senkung: *Bring out my footstool!* 75; *You will not go, then?* 182. Ziemlich selten im *Tamburlaine*, häufiger, aber nicht in übertriebener Weise in den späteren Stücken, sind Verstheilungen im Dialog, gewöhnlich drei und zwei Takte, doch auch einer und vier,

so im *Jew of Malta* : A: *What will not Abigail attempt?* B: *Why so?* vol. II, 256. Auch sonst kommen eintaktige Verse vor: *What is it?* vol. I, 19; *News, News!* ib. 23. Diese letzteren können auch als Prosa angesehen werden, welche Marlowe in volksthümlichen Scenen für Boten etc. manchmal anwendet. Desgleichen bedient er sich zu entgegengesetzter Wirkung, d. h. zur Steigerung des rhetorischen Ausdrucks, des Reimes, namentlich als wirksamen Abschluss längerer Reden:

But come, my lords, to weapons let us fall;
The field is ours, the Turk, his wife and all.

Auch als Scenen- und Aktschlüsse lässt er Reimverse schon in einzelnen Fällen eintreten, so *Tamburlaine* I zu Ende des ersten Aktes, zu Ende der dritten Scene des zweiten Aktes und zu Ende des dritten, viel häufiger in *The Jew of Malta* und in *Edward II.*

§ 144. Der stumpfe Ausgang des Verses wird auch von Marlowe noch immer bevorzugt, obwohl doch weibliche Endungen schon etwas häufiger vorkommen, so im ersten Theil des *Tamburlaine* über 60, wovon aber mehr als die Hälfte Wörter sind wie *heaven, power, shower, tower, prayer* etc., die fast wie einsilbige Wörter klingen und im Versinnern thatsächlich öfters so verwendet worden. Wirklich klingende Versausgänge sind aber immerhin etwa 25 vorhanden, also doch in grösserer Anzahl, als in den früheren Stücken.

Selten sind sie im *Dr. Faustus* (nur 6), viel häufiger wieder in *The Jew of Malta*, am häufigsten in *Edward II.*, wo etwa 70—80 wirklich klingende Ausgänge vorhanden sind.

In verhältnissmässig geringer Zahl sind in Marlowes Stücken auch die *run-on lines* vertreten und darunter selten gezwungene Versverbindungen. Im ersten Akt des *Tamburlaine*, der aus etwa 450 Versen besteht, kommen etwa 15 Fälle von entschiedenem *enjambement* vor, worunter die folgenden zwei als die auffälligsten Beispiele gelten können:

Have triumphed over Afric and the bounds
Of Europe, etc. Act I, Sc. I, v. 9/10.
We have his highness' letters to command
Aid and assistance, etc. Act I, Sc. II, v. 19/20.

Nicht häufiger oder kaum so zahlreich ist das *enjambement* in dem bedeutend längeren, aber allerdings dialogisch sehr bewegten, letzten Akte von *Edward II.*, einem der letzten Dramen Marlowes. Der schwungvollen, pomphaften, öfters bombastischen Sprache dieses Dichters entsprechend hat auch sein Vers in der Regel einen feierlichen Klang, der namentlich durch den fast ausschliesslich männlichen Ausgang der Zeilen, zahlreiche Vollmessungen von germanischen und romanischen Endsilben, die in gewöhnlicher Rede verschleift wurden, und das ziemlich regelmässige Zusammenfallen des Versendes mit dem Satzende oder einem Satzabschnitt veranlasst wird.

Die Anfangsverse des „Tamerlan“ mögen als Probe dienen:

Mycetes: *Brother Cosroe, I find myself aggrieved,*
Yet insufficient to express the same;
For it requires a great and thundering speech:
Good brother, tell the cause unto my Lords;
I know you have a better wit than I.
Cosroe: *Unhappy Persia, that in former age*
Hast been the seat of mighty conquerors,
That, in their prowess and their policies,
Have triumphed over Afric and the bounds
Of Europe, where the sun scarce dares appear
For freezing meteors and congealèd cold,
Now to be ruled and governed by a man
At whose birth-day Cynthia with Saturn joined,
And Jove, the Sun, and Mercury denied
To shed their influence in his fickle brain. —
Now Turks and Tartars shake their swords at thee,
Meaning to mangle all their provinces.

Eine Entwickelung des Marlowe'schen Versbaues von verhältnissmässiger Monotonie seiner ersten Leistungen zu grösserer Lebendigkeit und Mannigfaltigkeit in seinen letzten Stücken scheint hauptsächlich durch eine freiere Behandlung der Cäsur und des Versausganges, die er sich allmählich aneignete, herbeigeführt worden zu sein. Wenigstens lassen folgende statistische Angaben, die wir für die erste Scene des ersten Aktes des Tamerlan und die erste Scene des letzten Aktes von Edward II. zur Vergleichung hier

zusammenstellen, darauf schliessen. In der betreffenden Scene des Tamerlan von 185 Versen finden sich nach dem zweiten Takt 103 stumpfe und 56 lyrische Cäsuren, nach dem dritten Takt 18 stumpfe und 5 lyrische Cäsuren nebst einer epischen; ferner kommen 2 Doppelcäsuren vor und 3 klingende Endungen. In der obengenannten Scene aus Edward II. von 148 Versen finden sich nach dem zweiten Takt nur 66 stumpfe und 25 klingende Cäsuren, nach dem dritten Takt aber schon 40 stumpfe und 10 lyrische Cäsuren, daneben 7 Doppelcäsuren, während die Zahl der klingenden Versausgänge 7 beträgt. Die Anwendung der übrigen rhythmischen Freiheiten zeigt keinen nennenswerthen Unterschied.

§ 145. Im Gegensatz zu dem zwar feierlichen aber keineswegs monotonen Klang von Marlowes *blankverse* ist derjenige Robert Greenes viel gleichförmiger. Dies liegt zunächst daran, dass er die Cäsur vorwiegend nach dem zweiten Takte eintreten lässt, obwohl er hier zwischen stumpfer und lyrischer Cäsur wechselt und auch epischer Cäsur in selteneren Fällen sich bedient, die sogar vereinzelt nach dem dritten Takt vorkommt:

And by the help of devils and ghastly fiends Fr. Bac, I, 2, 28.

Die anderen Cäsurarten kommen natürlich öfters nach dem dritten Takt vor:

To prove my sayings true. I'll show you straight ib. 112.
But tell me 'fore these doctors, if thou dare ib. 86.

Das Verhältniss der Cäsurarten ist in Sc. VIII (nach der *Clar. Press edition* von Ward) das Folgende: Nach dem ersten Takt finden sich 73 stumpfe und 51 klingende Cäsuren; nach dem zweiten Takt 16 stumpfe und 19 klingende, ferner kommen 3 Doppelcäsuren und 2 kürzere Verse vor.

Taktumstellungen kommen fast nur an erster Stelle vor (38 in dem betreffenden Passus gegen 2 nach der Cäsur). Doppelte Senkungen sind sehr selten. Lieber verkürzt der Dichter ein Wort um eine Vorsilbe, wenn es geht, nach Art des obigen Beispiels. Am meisten aber wird die Eintönigkeit der Verse Robert Greenes dadurch bewirkt, dass er, abgesehen von leicht verschleifbaren Wörtern wie *heaven,*

power, *friar* etc., die fast einsilbig sind, so gut wie gar keine weiblichen Versausgänge zulässt und noch dazu den Vers fast immer mit einem Satz oder wichtigeren Satztheile enden lässt. In dem genannten Passus von 164 Versen findet sich kaum ein Dutzend von meist unauffälligen *enjambements*. Gereimte Fünftakter kommen sehr selten bei ihm vor.

Greenes Verse sind nicht holprig; im Gegentheil sehr correct, aber eben deswegen, ähnlich wie Gowers kurze Reimpaare, ausserordentlich monoton.

Eine gewisse Aehnlichkeit mit dem Versbau Greenes hat derjenige Peeles. Auch bei ihm ist der Versausgang fast durchweg stumpf, und die Cäsur tritt vorwiegend als stumpfe und lyrische Cäsur nach dem zweiten Takt ein, doch kommen beide Arten auch nach dem dritten Takt vor, und auch epische Cäsur und Doppelcäsuren sind vereinzelt anzutreffen. Taktumstellungen treten ebenfalls fast nur an erster Stelle ein. Er unterscheidet sich von Greene durch das häufige Vorkommen von doppelten Senkungen, *run-on lines* und gereimten Fünftaktern.

Auch Kyds Versbau ist ungemein regelmässig. Die hauptsächlichste Abwechslung wird durch die Wandelbarkeit der Cäsur herbeigeführt, die bemerkenswerther zu sein scheint, als bei den meisten gleichzeitigen Dramatikern. In der ersten, aus 195 Versen bestehenden Scene der *Spanish Tragedy* kommen nach dem zweiten Takt 81 stumpfe und 57 lyrische Cäsuren, nach dem dritten 36 stumpfe und 14 lyrische Cäsuren vor; ferner finden sich 7 Doppelcäsuren. Die übrigen Freiheiten des Rhythmus aber sind sehr sparsam verwendet. Taktumstellungen an erster Stelle finden sich in dem bezeichneten Abschnitt nur 17, nach der Cäsur nur 2. Meistens schliesst der Satz mit dem Verse; etwa ein Dutzend *run-on lines* kommen dort vor, ungefähr 70 Fälle nach Markscheffel (a. a. O. S. 21) im ganzen Stück, und die Versausgänge sind durchweg stumpf; nur *tower* (S. 9), *heavens* (S. 11), können als halbwegs klingende Ausgänge gelten. Auch im weiteren Verlauf des Stückes begegnen wirkliche klingende Ausgänge sehr selten; so *thickest, fairest* (S. 26);

clothes, Isabella (S. 57), *woman* (S. 104) etc. Kürzere, drei- und viertaktige sowie auch sechstaktige Verse sind hin und wieder anzutreffen. Grosse Ausdehnung dagegen ist dem Reim eingeräumt, so dass oft ganze Reden durchgereimt sind, wie z. B. der Anfang des zweiten Akts. Für Volksscenen wird die Prosa verwendet.

§ 146. Der nämlichen Richtung in der Behandlung des *blankverse* angehörig, doch mannigfaltiger und geschickter zu gleicher Zeit, ist der Versbau in dem einzigen, aber hervorragenden Drama von Thomas Lodge, *The Wounds of Civil war.*

Bemerkenswerth ist zunächst die grössere Abwechslung, welche Lodge durch die verschiedenen Cäsurarten dem Klange seines Verses verleiht. Männliche und lyrische Cäsur sind auch bei ihm natürlich die gebräuchlichsten Arten. Nach dem zweiten Takt kommen in den ersten 202 Versen von der ersteren Art 95 Fälle vor, von der letzteren 52 Fälle, nach dem dritten Takt von der ersteren 21 Fälle, von der letzteren 20 Fälle. Epische Cäsur ist im Ganzen selten, nur dreimal in den ersten 202 Versen. Ferner begegnen 7 Doppelcäsuren und vier längere, resp. kürzere Verse.

Fehlen des Auftaktes kommt nur in ganz vereinzelten Fällen vor:

Then amidst our legions thus to draw 145.
Therefore, Sylla, these daring terms unfit 113.
For the rest, let them follow Marius, 114,

hier auch nach der Cäsur. Ebenso selten fehlt eine Senkung im Innern des Verses:

'Tis true, Sylla, the senate hath agreed 111.
But say, Pedro, will you do the deed? 139.

Häufiger sind Verschleifungen, doppelte Auftakte und doppelte Senkungen; doch nie gezwungener Art, sondern meistens leicht verschleifbare Wörter, wie *Even, Being, seven, prayer, Marius, barb(a)rous, bord(e)rer*:

Enforc'd the barbarous borderers of the Alps 129.

Taktumstellungen sind nicht sehr häufig. Unter den ersten 202 Versen kommen nur 28 an erster Stelle vor;

nach der Cäsur sind sie natürlich noch viel seltener anzutreffen. Verse von 6, 4 und 3 Takten sind gleichfalls eingemischt. Reimverse kommen in dem Stück öfters als Abschluss längerer Reden und Scenen vor, so p. 117, 118, 185 (2 Reimpaare). Von der Mitte bis zum Schluss des Dramas werden die Reime immer häufiger. In einem Monologe (p. 146) kommen abwechselnd paarweise und gekreuzte Reime vor. Gegen den Schluss desselben Monologs führt der Dichter sogar ein Echo ein, welches die letzten Worte eines jeden Verses wiederholt.

Die Versausgänge sind fast durchgehends männlich; unter den 2500 Versen des Dramas sind etwa 50 mit weiblichen Ausgängen:

No sunshine of content my thoughts approacheth; 147.
Whilst lifting up her locks from out the fountain, 148;

ferner *sweetly* 149, *heavens* 150, *dictator* 185, *allure thee* 187, *bless thee : oppress me* 196 u. a. m. — *Run-on lines* sind nicht in auffallender Anzahl vorhanden, doch auch nicht selten anzutreffen, bisweilen unschön als sogenannte *light endings*, worüber im Folgenden gehandelt werden wird:

Six times the senate by election hath
Made Marius consul over warlike Rome.

Im Ganzen aber ist Lodges Behandlung des *blankverse* eine sehr geschickte.

III. Shaksperes *blankverse.*

§ 147. An Th. Lodge ist am zweckmässigsten Shakspere anzuschliessen, da sein *blankverse* in der ersten Periode seiner dichterischen Thätigkeit mit demjenigen von Lodge viel Aehnlichkeit aufweist, namentlich die häufigen Reimverse mit ihm gemein hat. Hinsichtlich der Eigenthümlichkeiten des Shakspere'schen Verses während der verschiedenen Epochen seiner dichterischen Thätigkeit sind im Laufe des letzten Decenniums sehr eingehende Untersuchungen angestellt worden, aus denen zum Theil, namentlich von Fleay, zu weitgehende, daher unhaltbare Schlüsse hinsichtlich der Abfassungszeit der einzelnen Dramen gezogen worden sind.

Er hat nämlich metrische Kriterien als die in erster Linie zur Bestimmung der Abfassungszeit der einzelnen Stücke massgebenden hingestellt, während sie doch immer nur als Hilfsmittel von secundärem Werthe [1] anzusehen sind.

In dieser Hinsicht hat Furnivall in seiner früher citierten Schrift *The Succession of Shakspere's works and the use of metrical tests in settling it* den richtigen Standpunkt eingenommen, und an seine Ausführungen können wir uns anschliessen, um uns die in der That bestehenden Unterschiede in Shaksperes Behandlung des *blankverse* in seiner Jugendzeit und in seinen späteren Stücken zu vergegenwärtigen. Diejenigen Punkte, welche die Engländer als die wesentlichsten Unterscheidungsmerkmale für die verschiedenartige Behandlung des *blankverse* in den verschiedenen Perioden seiner dichterischen Thätigkeit hinstellen, sind: 1) das numerische Verhältniss der gereimten Zeilen zu den reimlosen eines Stückes, 2) das Verhältniss der weiblichen Versausgänge zu den männlichen, und unter diesen das Verhältniss der sogenannten *weak* und *light endings*, d. h. der nur metrisch stumpfen zu den gewöhnlichen, auch logisch betonten, stumpfen Versausgängen (resp. zur gesammten Verszahl), worüber zuerst Ingram, dann auch Fleay und Boyle Untersuchungen veröffentlicht haben, und 3) das Verhältniss der *end-stopt lines* zu den *run-on lines*. — Fleay, Boyle u. A. haben dann noch weitere statistische Untersuchungen angestellt über das numerische Verhältniss der Prosazeilen zu den Verszeilen, der kurzen Reimverse, der eingeflochtenen Lieder, Sonette, Knittelverse, längeren Verse von 6 Takten und kürzeren von 1, 2, 3, 4 Takten zur Gesammtzahl der Zeilen eines Stückes. Auch mag noch Pullings *Speech-Ending Test* erwähnt werden (vgl. *The New Shakspere Society's Transactions*, 1877—9, p. 457—458).

---

[1] Hinsichtlich der Bedeutung der *Metrical tests* stimme ich durchaus den Grundsätzen zu, welche in dem *Report of the Tests Committee of the St. Petersburg Shakspere Circle* von J. Harrison, J. Goodlet und R. Boyle (Engl. Stud. III, S. 502 3) aufgestellt worden sind.

Die drei ersten Punkte aber sind die wichtigsten. Dazu kommt noch ein anderer wichtiger Punkt hinzu, den die Engländer unbeachtet gelassen haben, den aber Hertzberg in seiner früher citierten Abhandlung im XIII. Band des Shakespeare-Jahrbuchs hervorhebt, nämlich das numerische Verhältniss der Vollmessung der Perf.- und Particip-Perf.-Endung *-ed* zu den synkopierten Formen.

§ 148. Es würde zwecklos sein, jene statistischen Angaben hier im Einzelnen zu wiederholen. Einige Zahlen genügen, um die in der That ausserordentlich grosse Verschiedenheit der Dramen aus Shaksperes Jugendzeit und aus der letzten Periode seines dichterischen Schaffens in diesen metrischen Einzelheiten darzuthun. In *Love's Labour's Lost*, einem der ersten Dramen Shaksperes, ist die Zahl der gereimten fünffüssigen Verse 1028, diejenige der ungereimten 579. Im *Tempest* dagegen, einem der letzten Stücke des Dichters, finden sich 1458 *blankverses*, dagegen nur 2 fünftaktige gereimte Verse. In den dazwischen liegenden Stücken ist auch das Zahlenverhältniss ein mittleres. So finden sich in *Romeo and Juliet*, einem Stück, welches Fleay ziemlich früh ansetzt, welches aber der letzten Zeit von Shaksperes erster Periode angehört, wenn wir mit Furnivall vier annehmen, 2111 *blankverses* und 486 gereimte Fünftakter, in *Hamlet*, einem der dritten Periode angehörigen Stück, 2490 *blankverses* und 81 gereimte Fünftakter.

Fleay schliesst aus dem häufigen Vorkommen des Reims in vielen von Shaksperes Jugenddramen, z. B. in *A Midsummer-Night's Dream* (731), *The Comedy of Errors* (380), einem sehr kurzen Stück, *Richard II.* (537), ausser den beiden schon genannten, *Love's Labours Lost* und *Romeo and Juliet*, dass Shakspere Anfangs in dem Kampf zwischen den Vertretern des Reimes und denjenigen des *blankverse* sich den ersteren angeschlossen habe. Von einem derartigen Kampfe ist nichts bekannt; Thatsache aber ist es, dass Shakspere kein einziges Stück ganz in Reimen geschrieben hat, sondern von Anfang an sich des *blankverse* bediente, der in allen Stücken, mit Ausnahme von *Love's Labour's Lost*, die Zahl der gereimten Verse bei weitem übertrifft und nur in

A Midsummer-Night's Dream annähernd gleich ist mit den gereimten Versen (878 *blank* zu 731 *rhymes*), was aber sicherlich mehr in dem Charakter dieses Stückes als eines phantastischen Lustspiels liegt, als in einem anderen Umstande.

§ 149. Von gleicher Wichtigkeit ist das Verhältniss der männlichen und weiblichen Versausgänge. Der *blankverse* in Shaksperes Jugenddramen wurde, wie derjenige aller bisher betrachteten Dichter, in seinem Bau stark von dem *heroic verse* beeinflusst, und dieser hatte im Laufe der Zeit, je mehr die englische Sprache an Flexionsendungen einbüsste, auch immer grössere Einbusse an weiblichen Versausgängen erlitten. Während bei Chaucer das Verhältniss der männlichen und weiblichen Versausgänge so ziemlich das gleiche ist oder vielmehr die letzteren etwas an Zahl überwiegen, hat der gereimte fünftaktige Vers des sechzehnten Jahrhunderts sowohl in paarweiser als auch in strophischer Bindung, z. B. bei Surrey oder bei Spenser fast nur männlichen Ausgang.

Von diesem charakteristischen Klang des gereimten Vorbildes wurde nun, wie wir gesehen haben, der *blankverse* bei seinem ersten Auftreten stark beeinflusst, und auch Shaksperes *blankverse* in seinen Jugenddramen schliesst sich dieser Eigenthümlichkeit an. Erst in seinen späteren Dramen befreite der Dichter sich mehr und mehr von dieser Fessel und setzte sowohl Worte mit tieftonigen oder tonlosen Endsilben in den klingenden Versschluss, als auch unbetonte, einsilbige Wörter, z. B.:

Upón this groúnd; and móre it woúld content me Wint. II, 1, 159.
Or seeming so, in skill, cannot or will not ib. 166.

Von diesen, in klingender Endung stehenden, einsilbigen Wörtern sind die von Shakspere (wie auch von einigen Anderen, nämlich Beaumont, Massinger, Cartwright, doch nicht von den vor-Shakspereschen Dramatikern, vgl. Boyle, Engl. Stud. IV, 37) nur in der letzten Epoche seiner dichterischen Thätigkeit oft zugelassenen, sogen. *weak endings* strenge zu sondern. Es sind das Versausgänge, die ebenfalls von solchen einsilbigen Wörtern gebildet werden, die

für gewöhnlich auch als unwichtige Wörter nur in der Senkung stehen (oftmals sogar den klingenden Versschluss bilden), nämlich *and, as, at, but (= except), by, for, from, in, if, of, on, nor, or, than, that, to, with*, die aber unter dem Einfluss des Rhythmus im Versausgange als Hebungen verwendet werden, wie z. B. in den drei mittelsten Zeilen des folgenden, schon von Anderen citierten Passus aus *Henry VIII* (III, 2, 97—101):

What thoúgh I knów her vértuous
And wéll desérving? Yét I knów her fór
A spleény Lútheran; ánd not whólesome tó
Our caúse, that shé should lie i'the bósom óf
Our hárd-rul'd kíng.

Ausser den oben aufgezählten einsilbigen Conjunctionen und Präpositionen, die von den englischen Forschern [1] als die eigentlichen *weak endings* bezeichnet werden, giebt es aber noch eine Anzahl anderer einsilbiger Wörter, nämlich Artikel, Pronomina, Hilfszeitwörter, die von Shakspere in ähnlicher Weise verwendet werden können und von den Engländern als *light endings* unterschieden werden. Dies sind die folgenden nach Ingram: *am, are, art, be, been, but (= only), can, could, did,*[2] *do,*[2] *does,*[2] *dost,*[2] *ere, had,*[2] *has,*[2] *hast,*[2] *have,*[2] *he, how,*[3] *I, into, is, like, may, might, shall, shalt, she, should, since, so,*[4] *such,*[4] *they, thou, though, through, till, upon, was, we, were, what,*[3] *when,*[3] *where,*[3] *which, while, whilst, who,*[3] *whom,*[3] *why,*[3] *will, would, yet (= tamen), you.* (Unter folgenden Beschränkungen nach Ingram: Die mit 2 bezeichneten: *„Only, when used as auxiliaries"*; mit 3: *„When not directly interrogative"*; mit 4: *„When followed immediately by as. Such also, when followed by a substantive with an indefinite article, as „Such a man"*).

J. Harrison, J. Goodlet und R. Boyle haben in dem *Report of the Tests Committee of the St. Petersburg Shakspere Circle* (Engl. Stud. III, 483 ff., 501) eine umfangreichere Liste von 94 *light* und 45 *weak endings* aufgestellt, die nicht bloss aus den Werken Shaksperes, sondern auch aus

[1] Vgl. Furnivall, *The Succession of Shakspere's works.* London, 1877, p. LIV.

denjenigen der anderen Dramatiker jener Zeit entnommen ist. Zweisilbige Wörter haben sie mit Recht von derselben ausgeschlossen.

Boyle bemerkt gleichwohl (Engl. Stud. IV, 37), dass der von Ingram zwischen *weak endings* und *light endings* aufgestellte Unterschied jeder Begründung entbehre. Wenn dies hinsichtlich ihrer rhythmischen Wirkung vielleicht zuzugeben ist, so doch schwerlich hinsichtlich ihrer Verwerthung als *metrical tests*. Auch hat Boyle in seinen Untersuchungen über Beaumont, Fletcher und Massinger (Engl. Stud. Bd. V und die folgenden) jene Unterscheidung beibehalten (vgl. darüber auch Dowden, Shakspere *Primer*, S. 41/2). Uebrigens nimmt nach der auch dort mitgetheilten Tabelle Ingrams der Procentsatz der Summe beider Erscheinungen innerhalb der Stücke der letzten Periode mit der Zeit zu. So begegnen z. B. in *Antony and Cleopatra* (1608) 3,53 %, in *The Tempest* (1610) 4,59 %, in *Winter's Tale* (1611) 5,48 %.

Bei der metrischen Beschreibung der Versausgänge ist vor allen Dingen festzuhalten, dass die den beiden oben genannten Gruppen angehörigen Wörter, nur wenn sie als letzte rhythmisch gehobene Silben den Versschluss bilden, *weak endings* und *light endings* heissen, dass sie aber, wenn sie nach der letzten rhythmisch accentuierten Silbe noch eine überzählige Senkung des Verses bilden, den *double endings* oder klingenden Versausgängen überhaupt zuzuzählen sind.

§ 150. Für diese letzteren im Verhältniss zu den stumpfen Endungen im Allgemeinen ist nun wieder das Zahlenverhältniss ausserordentlich instructiv. Prof. Hertzberg hat in seinem öfters citierten Aufsatz den Procentsatz in dieser Hinsicht nach genauen und vollständigen Zählungen, indem er mit Recht hervorhebt, dass das Verhältniss in einzelnen Scenen oder Akten irre führen könne, mitgetheilt.

Danach ist das Verhältniss von klingenden zu stumpfen Versausgängen in *Love's Labour's Lost* 4 %, *Romeo and Juliet* 7 %, *Richard III.* 18 %, *Hamlet* 25 %, *Henry*

VIII. 45,6 %[1] (vgl. dazu Fleays Tabelle; auch bei Furnivall, a. a. O. S. XXVIII).

Dabei ist es von besonderem Interesse, dass alle diejenigen 12 Stücke, welche Francis Meres 1598 als die nach seiner Ansicht zu der Zeit bedeutendsten Dramen Shakesperes aufzählt, die also der ersten und beginnenden zweiten Periode seines dichterischen Schaffens angehören, sämmtlich Procentsätze weiblicher Ausgänge haben, welche zwischen denjenigen von *Love's Labour's Lost* und *Richard III.* liegen. Nur *Love's Labor's Won* macht eine Ausnahme, wenn wir der gewöhnlichen Annahme folgen, dass „Ende gut, alles gut" darunter zu verstehen sei, welches 21 % weibliche Ausgänge hat. Hertzberg aber ist der Ansicht, dass es identisch sei mit *The Taming of the Shrew* und findet in dem den übrigen von Fr. Meres genannten Stücken entsprechenden Procentsatz von 16 % weiblicher Ausgänge eine weitere Stütze für diese Annahme.

In neuester Zeit haben Abbott in den *Transactions* der *New Shakspere Society* und Mayor, *Chapters on English Metre* (S. 174—177), feine Beobachtungen angestellt über den Gebrauch der klingenden und stumpfen Endungen im Verhältniss zu dem Inhalt der Rede in den einzelnen Dramen. Abbott bemerkt, dass klingende Endungen namentlich vorkommen an leidenschaftlich aufgeregten Stellen, in Streitscenen, bei Fragen und namentlich, wie Mayor hinzufügt, in leichter Conversation feiner Gesellschaft, selten dagegen im ruhigen, erzählenden Dialog und an ernsten, pathetischen Stellen. So kommen klingende Endungen oft vor, wie Mayor bemerkt, im *Hamlet* in dem Dialog zwischen Hamlet und Laertes (V, 2, 237—276), in den Reden des Polonius an Ophelia (I, 3, 91—135), in den Reden des Königs an die Gesandten und Laertes (I, 2, 1—56) und an Hamlet (I, 2,

---

[1] Nach Boyle, Engl. Stud. VII, 71 hat der *Tempest* 33 % klingender Endungen. Die höchste Zahl, welche dieselben bei Shakspere erreichen, giebt er auf 35 % an. Denn von *Henry VIII.* behauptet er auf Grund der *metrical tests*, dass es zum Theil von Fletcher geschrieben sei, und dass das Uebrige mehr Aehnlichkeit mit dem Stil Massingers habe, als mit demjenigen Shakesperes (Engl. Stud. V, 94).

87—117). Hier ist nach Mayor das Verhältniss der klingenden Endungen zu den stumpfen wie 1 zu $2^1/_2$ — 3; viel geringer dagegen ist es in pathetischen Reden, so in Horatios Rede (I, 1, 112—125) wie 1 zu 14, in Hamlets Reden an seine Mutter (III, 4, 31—87 und 140—216) wie 1 zu 9 und wie 1 zu 6, in Hamlets Monologen (IV, 4, 32—66 und III, 1, 56—88) wie 1 zu 7, dsgl. in der Rede des Geistes (I, 5, 10—91) etc.

§ 151. Mit der Beschaffenheit der Versausgänge steht nun im engsten Zusammenhange das Verhältniss von *unstopt* oder *run-on lines* zu den *end-stopt lines* oder das seltenere, resp. häufigere Vorkommen des *enjambement*.

Aehnlich wie die klingenden Ausgänge ist diese metrische Erscheinung viel seltener in den Jugenddramen Shaksperes bemerkbar, als in denjenigen seiner letzten Zeit. Nach Furnivalls Angaben (a. a. O. S. XXVI) kommt in *Love's Labour's Lost* ein Fall von *enjambement* vor in 18,14 Versen, im *Tempest* dagegen ein Fall auf 3,02 Verse und in *Winter's Tale* auf 2,12 Verse. Ausserordentlich häufig ist diese Licenz auch in *Henry VIII.* und noch auffallender dadurch, dass Shakspere sich derselben hier mit sehr grosser Freiheit, ja man kann sagen, öfters mit schrankenloser Willkür bedient, so in dem schon S. 291 citierten Passus, wo drei Präpositionen (*weak endings*), wovon zwei nur Casuszeichen sind, den Vers schliessen.

Hertzberg hebt mit Recht hervor, dass der Dichter sich zwar im Laufe der Zeit immer grössere Freiheiten im Versbau nach dieser Richtung hin erlaubte, dass man aber doch an manchen Scenen erkenne, dass er sich allem Anscheine nach vorgenommen habe, die ihm wohl bekannten allgemeinen Regeln wieder strenger zu beobachten, und dass wir also nicht sicher seien, ob er nicht bei einigen seiner Dramen dauernd zu einer strengeren Selbstcontrole zurückgekehrt sei.

§ 152. Wenn wir uns in dieser Hinsicht also wohl nicht in jedem Stück und in jeder Scene den Dichter als lediglich dem Zuge seiner poetischen Entwickelung folgend, unbeeinflusst von Reflexionen, vorstellen können, so ist dies eher

der Fall hinsichtlich seines Sprachgebrauchs. Hertzberg macht darauf aufmerksam, dass Shakspere in einer Epoche lebte, in welcher sich ein ähnlicher sprachlicher Vorgang allmählich vollzog, wie er in der deutschen Sprache erst während dieses Jahrhunderts stattgefunden hat und noch nicht einmal gänzlich zum Abschluss gelangt ist, nämlich die Beseitigung des Vocals *e* in Verbalendungen. In England hatte diese Abschleifung schon lange vor Shakspeares Zeit begonnen, war aber während seiner Jugendzeit noch keineswegs zum Abschluss gelangt; dies geschah erst mehr oder weniger zu Ende seiner Laufbahn. So sehen wir denn, wie Hertzberg nachgewiesen hat, Shakspeares Sprachgebrauch in verschiedener Weise während der einzelnen Stadien seiner Entwickelung von dieser Erscheinung beeinflusst.

Während er in seinen Jugenddramen noch die vollgemessenen Formen stark bevorzugt, steht der Sprachgebrauch seiner letzten Stücke so ziemlich auf dem Standpunkt des heutigen Englisch.

Auch hier ist also der Procentsatz von tönendem *e* zu syncopiertem in den Endungen *-ed* des Perf. und Part.-Perf., *-est*, *-es*, resp. *-eth* der 2. und 3. Pers. Praes. in den einzelnen Dramen sehr verschieden, wobei Hertzberg mit Recht solche Fälle unberücksichtigt gelassen hat, in denen es aus phonetischen Rücksichten nicht verstummen konnte und auch heute noch nicht verstummt ist (vgl. S. 77), z. B. hinter Dentalen und Zischlauten, wie in *ended*, *pleases*, *teaches* oder in Formen wie *enfeebled*, und andererseits auch solche, in denen es bereits längst verstummt war, wie in *said, paid, hath*, *doth*, *does*.

Das *e* der Endung der zweiten Person (*-est*) scheint aber abgesehen von den oben erwähnten Fällen schon ziemlich allgemein verstummt gewesen zu sein, denn in den Jugenddramen wird es in fast allen Fällen, wo es in der Schrift noch erhalten ist, im Rhythmus des Verses verschleift, resp. unberücksichtigt gelassen. Auch die vollgemessene Verwendung der Endung der dritten Person ist schon sehr beschränkt.

Nach Hertzbergs Zusammenstellungen ist das Verhältniss der Fälle von lautbarem *e* zu verschleiftem:

	1 H. VI	T. Andr.	1 H. IV	H. VIII
3. Pers. Sg.	15,58 %	6,4 %	2,25 %	0 %
Impf u. PP.	20,9 %	21,72 %	15,41 %	4,2 %

Also auch in dieser Hinsicht ist ein entschiedener Fortschritt von alterthümlicherem, strengerem zu modernem, freierem Brauche erkennbar.

Im Anschluss an diese Erscheinung, auf die auch Abbott § 487 in den zwei ersten Beispielen aufmerksam macht, ist noch hervorzuheben, dass auch die Genitiv Sg. und Nom. Plur.-Endung *-es* bisweilen im Verse als Senkung hörbar ist:

To show his teeth as white as whale's bone; LLL V, 2, 332.
Well, lét them rést. Come hither, Cátesbý. R 3 III, 1, 157.
Fill áll thy bónes with áches, máke thee roár Temp. I, 2, 370; Tim. I, 1, 257; V, 1, 202.

Unmöglich sind Betonungen wie *státué* (Abb. § 487). Wohl aber ist das französische *e* bisweilen tönend in *Parolles*, *Champágne*, *batailles* etc. (Abb. § 489).

§ 153. So bestehen also die charakteristischen Eigenthümlichkeiten hinsichtlich dieser Hauptpunkte des Shakspere'schen *blankverse* in folgenden Erscheinungen: In der ersten Periode: Häufiges Vorkommen gereimter, fünftaktiger Verse, seltenes Vorkommen weiblicher Versausgänge und des *enjambement*, Fehlen von *light* und *weak endings*, öfteres Vorkommen von vollgemessenen Part. Perf.- und 3. Prs. Prs.-Endungen. Fleay hat ausserdem als weitere metrische Merkmale dieser Periode nachgewiesen: Seltenes Vorkommen oder gänzliches Fehlen von eingemischten Alexandrinern, kürzeren Versen und von Prosa, dagegen öftere Verwendung von Knittelversen, Strophen, Sonetten und gekreuzten Reimen. In der zweiten und dritten Periode von Shaksperes dichterischer Thätigkeit wird dagegen die metrische Form der Stücke charakterisiert durch die Abnahme gereimter Fünftakter, das zunehmende Vorkommen weiblicher Endungen (zahlreich in der dritten Periode, wo auch *light* und *weak endings* vereinzelt auftreten) und des

enjambement, sowie von längeren und kürzeren Versen wie auch von Prosa, ferner durch das Abnehmen von Knittelversen, Strophen, Sonetten, gekreuzten Reimen und vollgemessenen 3. Prs. Prs. und Part. Perf.-Endungen. Die letzte Periode wird charakterisiert durch starkes Abnehmen und fast gänzliches Verschwinden der Reimverse, häufiges Vorkommen von *light* und *weak endings*, des *enjambement* und der weiblichen Versausgänge, fast gänzliches Fehlen der tönenden 3. Pers. Prs., Perf. und Part. Perf.-Endungen und im Allgemeinen etwas grössere Regelmässigkeit des Versbaues, als in den spätesten Stücken der zweiten Periode. Fleay sagt (*Manual*, p. 133): „Die Stücke machen den Eindruck, dass sie mit grösserer Musse geschrieben und sorgfältiger ausgearbeitet sind".

§ 154. Fast alle diese mehr oder weniger charakteristischen Punkte betreffen entweder die Versausgänge oder die Versification eines Stückes im Allgemeinen. Selbstverständlich kommen nun aber auch noch, wie bei den früheren Dichtern, alle anderen Punkte des Versrhythmus in Betracht, welche aber die englischen Forscher bisher wenig beachtet zu haben scheinen, obwohl auch hier deutliche Unterschiede in der Versbehandlung während der verschiedenen Epochen des Dichters zu Tage treten.

Der wichtigste Punkt ist die Cäsur. Und zwar ist es charakteristisch, dass Shakspere, ähnlich wie Lodge und andere Vorgänger, den Wandel der Cäsur gleich von Anfang an in starkem Masse zulässt, indem bei ihm stumpfe und lyrische Cäsur nach dem zweiten und dritten Takt in ganz ungezwungener Weise mit einander wechseln und auch nach dem ersten wie nach dem vierten Fuss diese Cäsurarten nachweisbar sind. Unter den Hauptcäsurarten überwiegt jedoch die Zahl derjenigen nach dem zweiten Takt entschieden die Zahl der nach dem dritten Takt eintretenden; besonders auffallend aber ist, dass die epische Cäsur in den Jugenddramen selbst nach dem zweiten Takt nur ganz ausserordentlich selten vorkommt. Dies Verhältniss dauert fort in den Dramen der zweiten Periode; nur dass die Cäsuren nach dem dritten Takt und auch die epischen

Cäsuren an Zahl zunehmen. Ganz anders verhält es sich mit den Dramen der dritten Periode, unter denen die Tragödie *Macbeth* von besonderem Interesse ist. Hier ist nämlich die Cäsur ausserordentlich häufig, — vielleicht ebenso häufig oder häufiger, als nach dem zweiten, — nach dem dritten Takt und zwar namentlich als männliche und lyrische Cäsur anzutreffen. Doch kommt auch epische Cäsur in dieser Epoche viel öfter vor, als früher, z. B.:[1]

But how of Cawdor? The thane of Cawdor lives, I, 3, 72; 2, 53, 57.
What thou art promised: yet do I fear thy nature; I, 5, 17.
The illness should attend it. What thou wouldst highly, I, 5, 19,

im zweiten Fall mit weiblichem Ausgange, im dritten desgleichen neben epischer Cäsur nach dem dritten Takt. Mayor citiert in seiner Abhandlung *Phil. Soc.* 1875/6 p. 423 im Ganzen 25 Beispiele epischer Cäsur nach dem zweiten Takt und 32 Beispiele derselben Art nach dem dritten Takt (so auch noch *Chapters on English Metre* S. 153 und S. 178/9, wo er auch aus *Hamlet* einige Beispiele beibringt).

Etwas anders verhält es sich mit dem *Tempest,* welches Stück als Repräsentant der letzten Periode gelten möge.

Die Cäsuren nach dem dritten Takt sind auch hier allem Anscheine nach ebenso zahlreich oder zahlreicher vorhanden, als diejenigen nach dem zweiten Takt, während epische Cäsuren seltener werden, — eine Erscheinung, die ebenso wie die zahlreichen *light* und *weak endings* auf das Streben nach Rückkehr zu einer gewissen Regelmässigkeit, welches sich in den letzten Stücken des Dichters bemerkbar macht, zurückzuführen ist. Besonders charakteristisch aber sind für dieses Stück die vielen Doppelcäsuren, welche mit der nämlichen Erscheinung der vielen schwach betonten Endungen und dem dadurch veranlassten häufigen Vorkommen des *enjambement* zusammenhängen. Folgende Zahlenverhältnisse, die sich auf je 100 regelrechte Verse der vier Stücke *Love's Labour's Lost*, *The Merchant of Venice*,

[1] Zahlreiche andere Beispiele finden sich bei Ellis, *On Early Engl. Pronunc.* III, 941, wo die meisten der von ihm unter „*Third Measure Trisyllabic*" angeführten Fälle epische Cäsuren sind.

Macbeth und *The Tempest* beziehen, mögen dazu dienen, diese allgemeinen Angaben näher zu illustrieren, wenn sie auch natürlich keine grössere statistische Tragweite beanspruchen können und sollen. In *LLL* I, 1, 1—100 finden sich nach dem zweiten Takt 53 stumpfe und 16 lyrische, nach dem dritten Takt 23 stumpfe und 2 lyrische Cäsuren; ferner 6 Doppelcäsuren. Epische Cäsuren fehlen ganz. In *The Merchant of Venice* I, 1, 1—104 (4 kurze Verse) kommen nach dem zweiten Takt 31 stumpfe, 29 lyrische und 3 epische Cäsuren (47, 48, 69), nach dem dritten 21 stumpfe, 10 lyrische Cäsuren und keine epische, ferner 6 Doppelcäsuren vor. In *Macbeth* I, 6, 1—30; 7, 1—72 (2 unregelmässige Verse) begegnen nach dem ersten Takt 20 stumpfe, 26 lyrische und 7 epische Cäsuren; nach dem dritten Takt 27 stumpfe und 11 lyrische Cäsuren; keine epische; ferner 9 Doppelcäsuren. In *The Tempest* I, 2, 1—101 (1 unregelmässiger Vers) finden sich nach dem zweiten Takt 15 stumpfe und 19 lyrische Cäsuren; dazu eine epische (v. 38); nach dem dritten 20 stumpfe Cäsuren, 20 lyrische und gleichfalls eine epische (v. 63); dazu aber 24 mehr oder weniger stark hervortretende Doppelcäsuren, wobei wir in der Regel, wenn die logische Cäsur in der Nähe des Versendes eintritt, eine unter dem allgemeinen Versrhythmus sich bemerkbar machende, rhythmische Nebencäsur annehmen, also nicht nur Verse berücksichtigen, wie:

Of thee, my dear one, || *thee, my daughter,* | *who* 17.
Lie there, my art. || *Wipe thou thine eyes;* || *have comfort.* 25.
Concluding 'Stay: | *not yet.'—* || Prosp. *The hour's now come;* 36,

sondern auch Verse, wie:

Have sunk the sea | *within the earth,* || *or ere* 11.
Did never meddle | *with my thoughts.* || Prosp. *'Tis time* 22.
Thy father was | *the Duke of Milan* || *and* 54.

Der Rhythmus solcher Verse unterscheidet sich von demjenigen früherer Dramen in ganz unverkennbarer Weise und ist für den geheimnissvollen, gedankenschweren Ton und Inhalt dieses Stückes besonders charakteristisch. [1]

---

[1] Lange nachdem diese allgemeinen Bemerkungen niedergeschrieben waren, fanden wir sie, hinsichtlich der epischen Cäsur wenig-

§ 155. Neben der Cäsur sind besonders noch die Taktumstellungen von Wichtigkeit. Hier ist es wieder charakteristisch, dass in den Jugenddramen diese Licenz vorzugsweise an erster Stelle des Verses auftritt, in den Dramen der zweiten und dritten Periode aber gerade hiedurch der Rhythmus in wirkungsvollster Weise belebt wird, indem diese Freiheit auch an anderen Versstellen, namentlich an der dritten, oder überhaupt nach der Cäsur an vierter Stelle in künstlerischer Weise verwendet wird. Die Regel Abbotts, dass der Trochäus nur an erster Stelle und nach der Cäsur vorkommen dürfe, ist, obwohl dies für gewöhnlich der Fall ist (vgl. § 22), hinfällig, wie schon Mayor a. a. O. p. 433/4 hervorgehoben hat. Eins der von ihm dort citierten Beispiele von Taktumstellungen an andern Stellen beweist gerade, dass sie hier in besonders wirksamer Weise vom Dichter verwendet worden ist:[1]

The eye wink *at the hand; yet let that be*, Macb. I, 4, 52.

Unrichtig dagegen, wie schon früher bemerkt (vgl. S. 48, Amn. 1), ist m. E. Mayors Behauptung, dass sie auch an letzter Stelle vorkommen:

But know not how to do it. Macb. *Well say, sir.* Macb. V, 5, 32.
Our fears do make us traitors. Ross. *You know not.* ib. IV, 2, 4.

---

stens, bestätigt und weiter ausgeführt in der erst kurz vor Abschluss des Ms. uns bekannt gewordenen Abhandlung: „Der dramatische Vers Shaksperes“ von Prof. Dr. Hilgers, Programm der Realschule erster Ordnung zu Aachen. Theil I. 1868 und Theil II, 1868/69, einer Arbeit, die im Uebrigen zwar vielfach von falschen Gesichtspunkten ausgeht, hinsichtlich der epischen Cäsur aber werthvolle Beobachtungen zusammengestellt hat (Theil II, p. III—VII). So bemerkt er, dass in *King Richard III.* vielleicht nur 5–6 sichere Beispiele zu finden seien, in *King Richard II.* 11 Beispiele, in *King John* 13, in *King Henry IV. Part. I* 10, in *King Henry V.* circa 20, etwa die gleiche Zahl in *The Merchant of Venice*, in *Julius Caesar* einige 40, in *Hamlet* über 40, in *Macbeth* an 70, in *Coriolanus* über 90, in dem langen Stück *King Lear* an 140, in *King Henry VIII.* mehr als 50. Sind diese Zahlen auch wohl nur als ungefähre Schätzungen gemeint (zahlreiche Verse finden sich übrigens dort citiert), so sind sie doch durchaus geeignet, unsere eigenen Beobachtungen zu bestätigen.

[1] Für andere Beispiele von Taktumstellung, auch an zweiter Stelle, vgl. Mayor: *Chapters on English Metre* S. 172—4.

In dem ersteren Fall wird die zwischen *well* und *say* fehlende Senkung durch eine Pause ersetzt und *sir* bildet daher den klingenden Versschluss; in dem zweiten macht entschieden der rhythmische Accent seinen Einfluss geltend und zwar in der Weise, dass zwischen ihm und dem logischen Accent ein Compromiss entsteht, der schwebende Betonung hervorbringt (vgl. § 18).

§ 156. Eine bedeutende Rolle spielen in Shaksperes *blankverse* auch die doppelten Senkungen, worüber Ellis in eingehender Weise gehandelt hat[1] (*Early Engl. Pronunc.* III, 941—43), dessen Ausführungen wir im Ganzen zustimmen. Nur rühren viele der doppelten Senkungen, die in allen Takten vorkommen können, von epischer Cäsur im dritten Takt her.

Es mögen hier für jeden Takt einige von Ellis entlehnte Beispiele angeführt werden.

1. Doppelte Senkung im ersten Takt: doppelter Auftakt:

Barren winter, with his wrathful nipping cold: H 6 B II, 4, 3.
Having God, her conscience, and these bars against me, R 3 I, 2, 235.
I beseech your graces both to pardon me; R 3 I, 1, 84.
By your power legatine, within this kingdom, H 8 III, 2, 339.

2. Doppelte Senkung im zweiten Takt:

Succeeding his father Bolingbroke, did reign, H 6 A II, 5, 83.
When capital crimes, chew'd, swallow'd and digested, H 5 II, 2, 56.
Be chosen with proclamations to-day, Tit. I, 1, 190.

3. Doppelte Senkung im dritten Takt, abgesehen von epischer Cäsur:

But then we'll try what these dastard Frenchmen dare. H 6 A, I, 4, 111.
Madam, we did; he desires to make atonement R 3 I, 3, 36.
At any time have recourse unto the princes. R 3 III, 5, 109.
Thy back is sacrifice to the load. They say H 8 I, 2, 50.
Your holy hat to be stamp'd on the king's coin. H 8 III, 2, 325.

4. Doppelte Senkung im vierten Takt, abgesehen von epischer Cäsur:

Shall not be wink'd at, how shall we stretch our eye H 5 II, 2, 55.
Then is he more beholding to you than I. R 3 III, 1, 107.

[1] Vgl. auch Mayor, *Chapters on English Metre,* S. 159/60 und 179/80.

I was then present, saw them salute on horseback; H 8 I, 1, 8.
Let me not think on't — Frailty, thy name is woman! — Haml. I, 2, 146.

5. Doppelte Senkung im fünften Takt, abgesehen von klingender Endung, die dazu noch vorhanden sein kann:

Put in their hands thy bruising irons of wrath, R 3 V, 3, 110.
However, yet there is no breach; when it comes, H 8 IV, 1, 106.
Fails in the promis'd largeness; checks and disasters Troil. I, 3, 5.
Except immortal Caesar, speaking of Brutus Caes. I, 1, 60.

Auch Vorkommen doppelter Senkung in zwei Takten ein und desselben Verses ist nicht selten, obwohl es meistens in solchen Versen begegnet, wo es in einem Fall durch epische Cäsur bewirkt wird:

To oppose your cunning, you're meek and humble-mouth'd; H 8, II, 4, 197.
Of your great predecessor, King Edward the Third. H 5 I, 2, 248.
I hope so. I know so. But, gentle Lady Anne, R 3 I, 2, 114.

Doch kommen auch doppelte Senkungen innerhalb zweier einzelner Takttheile vor:

Either heaven with lightning strike the murderer dead, R 3 I, 2, 64.
My surveyor is false; the o'ergreat cardinal H 8 I, 1, 222.

Ja, selbst in drei Takten eines einzigen Verses sind bisweilen doppelte Senkungen anzutreffen:

Given to captivity me and my utmost hopes, Oth. IV, 2, 51.
To the discontented members, the mutinous parts Cor. I, 1, 115.

Wie zu Anfang des Verses doppelter Auftakt, so kommen auch öfters zum Schluss doppelte (gleitende) Ausgänge bei Shakspere vor, die später für Fletchers Versbau charakteristisch werden:

Must be a faith that reason without miracle Lear I, 1, 225.
I dare avouch it, sir, what, fifty followers? ib. II, 4, 240.

Aehnlich stehen am Ende die Wörter *verity*, *indifferent*, *jealousy*, *honesty, honourable* etc. (s. Abbott § 458 und §§ 494, 495, 503).

So stehen auch oft mehrsilbige Eigennamen mit nur einem Accent zu Ende der Zeilen, wie *Políxenes*, *Hermíone*, *Cleómenes*, *António* (Abbott § 469):

To your own cónscience, sir, befóre Políxenes Wint. III, 2, 47.

§ 157. Derartige Verschleifungen finden sich natürlich ebenso häufig im Innern des Verses, wie denn in

dieser Hinsicht Shakspere sich die verschiedenartigsten Freiheiten erlaubt (vgl. §§ 41—52).

So stösst er oft dem Metrum zu Liebe eine tonlose Vorsilbe ab (Abbott § 460), wie *(a)bove*, *(a)bout*, *(be)cause*, *(ac)count* etc., *(a)las*, *(un)less*, *(an)nointed*, *(ar)rested* etc.

Begreiflicherweise sind leichtere Verschleifungen noch häufiger, so die bekannte des bestimmten Artikels vor folgendem Vocal: *th'other*, *th'earth*, u. a. m. oder Wörter endigend auf *er*, *el*, *le* vor Wörtern mit folgendem Vocal oder *h* beginnend:

Report should render him hourly to your ear Cymb. III, 4, 153.

Zweisilbige Wörter mit einem *th* oder *v* zwischen zwei Vocalen werden contrahiert: *whether*, *brother*, *further*, *hither*, *having*, *evil* (Abbott § 466). Unaccentuierte Silben, namentlich *i* in mehrsilbigen Wörtern, werden leicht verschleift: *eas(i)ly*, *barb(a)rous*, *conf(e)rence*, *inn(o)cent*, *sanct(u)ary* (Abbott § 468); ebenso *doing*, *seeing*, *being* etc. (ib. § 470):

Can lay to bed for ever : whiles you, doing thus, Temp. II, 1, 284.

Auch Plural- und Genitivformen von Wörtern, die auf *s*, *se*, *ss*, *ce*, *ge* endigen, werden oft im Rhythmus verschleift und sogar so gedruckt:

As the dead carcasses of unburied men Cor. III, 3, 122.
Sits on his horse back at mine hostess' door, John II, 1, 289.

Nicht zustimmen können wir dem, was Abbott § 472 über das Verstummen des *e* in *ed* nach dentaler Endung des Stammes sagt; dass dasselbe völlig verstumme, wie er meint, scheint uns unmöglich; es wird eben verschleift, was in manchen Fällen durch epische Cäsur, die er nicht beachtet, wesentlich erleichtert wird:

Since not to be avoided it falls on me. H 4 A V, 5, 13.
And so riveted with faith unto your flesh. Merch. V, 1, 169.

Wenn die Endung ganz verstummen soll, so ist dieselbe auch in der Schreibung des Wortes schon beseitigt, wie in *acquit* für *acquitted* R 3 V, 5, 3; *articulate* für *articulated* H 4 A V, 1, 72; *contract* für *contracted* R 3 III, 7, 179; *deject* für *dejected* Haml. III, 1, 163 und anderen von Abbott § 342 aufgeführten Wörtern, woraus aber doch nicht folgt, dass das *e* in allen Fällen zwischen zwei einfachen Dentalen ausfallen m u s s.

Leichter ist ein Verstummen des *e* in *-est* nach Dentalen möglich:

At your kind'st leisure Macb. II, 1, 24.

Die doppelte Behandlung solcher Flexionsendungen, die vollgemessene und verschleifte, ist so bekannt, dass sie nicht nochmals erörtert zu werden braucht. Aehnlich werden auch andere Silben behandelt (ib. § 475/6):

The violént delights have violent énds Rom. II, 6, 9.
And with her pérsonage, hér tall pérsonáge, Mids. III, 2, 292.

§ 158. Auch die der Silbenverschleifung entgegengesetzte Erscheinung der Zerdehnung eines Wortes, (vgl. § 53), welche bereits in altenglischer Zeit zu beobachten war, findet sich bei Shakspere öfters angewandt. Doch sind Abbotts Bemerkungen hierüber (§ 477) sehr einzuschränken.

Unzweifelhafte Zerdehnungen liegen vor in Fällen, wo zwischen muta und liquida zwei- oder mehrsilbiger Wörter im Rhythmus des Verses eine Senkung erforderlich ist:

The parts and graces of the wrest(e)ler As. II, 2, 13.
If you will tarry, holy pilg(e)rim, All's. III, 5, 43.

ähnlich *ord(i)nance*, *fidd(e)ler*, *count(e)ry*, *semb(e)lance*, *Eng(e)land* etc. (Abbott § 477).

Ganz unhaltbar[1] aber scheint mir, was Abbott § 478 über die Betonung der Endsilbe in Wörtern wie *daughter*, *sister* etc. sagt, die, wie er meint, zuweilen gesprochen wurden *„with a kind of „burr", which produced the effect of an additional syllable"*, was er durch Scansionen wie die folgenden veranschaulichen will:

And théreupón, give mé your daúghtér. H 5 V, 2, 475.
A bróther's múrdér. Praý can I nót. Haml. III, 3, 83.

Das sind meistens eingemischte viertaktige Verse. In dem letzten Beispiel ist die Pause ungemein wirkungsvoll und ersetzt den fehlenden Taktthеil.

Annehmbar sind dagegen seine Bemerkungen in dem folgenden § 479 über die bekannte, früher von uns (§ 40) besprochene Erscheinung der Vollmessung, resp. Verschleifung romanischer Endungen wie *ion*, *ier*, *iage*, *ial* etc. Schwerlich aber darf die Stammsilbe *ea* in *pleasure*, *treasure*, *creature* mit einbegriffen werden, wie Abbott thut:

[1] Auch A. J. Ellis erklärt sich dagegen a. a. O. III, 947.

He dáre not seé you. A't his pléasúre Beaum. and Fletcher.
Divinest créatúre, Astraéa's daúghter, H 6 A I, 6, 4.

Diese Fälle erklären sich wieder ähnlich, wie die zuletzt erwähnten, auf die Endsilbe *-er* ausgehenden. Meistens ersetzt eine Pause den fehlenden Takttheil.

Dehnung von einsilbigen Wörtern, welche Abbott in § 480—486 bespricht, ist ebenfalls nur in den seltensten Fällen anzuerkennen. Fast überall liegt in solchen Versen Fehlen des Auftaktes entweder zu Anfang des Verses oder nach der Cäsur vor oder auch Fehlen einer Senkung im Innern des Verses, so zunächst bei den Wörtern *fear, dear, fire, hour, your, four* und andern, die auf *r, re* mit vorhergehendem langem Vocal oder Diphtong auslauten, so:

What shoúld be spóken hére, | *whére our fáte,* (nicht *hé-re)* Mcb. II, 3, 129.
Hor. *Whére my lórd?* Haml. *I'n my minds eýe, Horátio.* Haml. I, 2, 185.
Déar my lórd, if you, in yoúr own proóf. Ado. IV, 1, 46.
The king would speak with Cornwall : the déar fáther Lear II, 4, 102.

Hier ersetzt entweder der Nachdruck, der auf dem Worte *dear* liegen kann, die fehlende Senkung, wobei auch das Zusammentreffen von *r* und *f* zu beachten ist, oder es wäre auch möglich, den Vers mit lyrischer Cäsur und silbenzählendem Verlauf des letzten Gliedes zu lesen.

Uebrigens ist *dear* eins derjenigen Wörter, welche am meisten zweisilbiger Aussprache sich nähern, wie überhaupt alle diejenigen, in denen ein langer *ie*-Laut dem *r* oder *re* vorangeht, wie *fear, hear, near, tear, year* (vgl. Abschn. I, Kap. 3, S. 115/6).

§ 159. Fälle von fehlendem Auftakt, — über das eigentliche Wesen dieser metrischen Erscheinung und die historische Tradition derselben vgl. §§ 16, 19 und Bd. I passim — führt Abbott § 482 in beträchtlicher Anzahl an und bemerkt mit Recht, dass der Nachdruck, der auf dem Worte liege, die fehlende Senkung ersetze, was in der Regel der Fall ist, so oftmals bei einsilbigen Ausrufen:

Stáy, the king hath thrówn his wárder dówn. Cor. I, 3, 118.
'Gainst mý captivitý. Hail, brave friénd! Mcb. I, 2, 5.

Abbott hat hier auch noch *'Gainst* betont, so dass der Vers ein Sechstakter sein würde; doch ist dies nur ein Druckfehler (auf der folgenden Seite richtig). Dass das Wort in der Senkung steht, geht aus der Verkürzung von *against* deutlich hervor; zu einer doppelten Senkung wäre das Wort ungeeignet gewesen. Uebrigens wäre die der natürlichen Betonung entsprechende Scansion: *'Gainst mý captivity. Hail, bráve fríend,* also mit Fehlen zweier Senkungen, auch wohl zu rechtfertigen, da dieselben durch die Länge und starke Betonung der Worte *hail* und *brave* ausgeglichen werden.

In anderen Fällen beginnen die Verse mit *come, what, well* etc. Von Verlängerung der Silben, die Abbott annimmt, kann in allen denjenigen Fällen, wo wir es mit kurzen Stammvocalen zu thun haben, nicht die Rede sein, sondern nur von einer Tonverstärkung, einem stärkeren Nachdrucke, der die fehlende Senkung ersetzt. Dies ist namentlich der Fall, wenn es sich nicht um fehlenden Auftakt zu Anfang des Verses oder nach der Cäsur, sondern um fehlende Senkung im Versinnern handelt, wie etwa in dem Verse:

Of goodly thousands. Bút, fór all this Mcb. IV, 3, 44;

doch ist wohl mit Mayor die Scansion *Bút for áll this* vorzuziehen, da das langsilbige Wort *all* zugleich Dehnung erfahren und daher um so besser einen stärkeren Nachdruck tragen kann, wie dies öfters der Fall ist:

Júst as you léft them. 'All pris'ners, sir. Temp. V, 1, 8.

Lange Vocale finden sich manchmal so verwendet, namentlich vor männlicher Cäsur, wo dann das zweite Versglied mit fehlendem Auftakt beginnt:

Yea, loókst thou pále? Lét me seé the writing. Rich 2 V, 2, 57.

Abbott hat § 484 eine Anzahl derartiger Fälle angeführt, unter denen aber viele falsche Scansionen sich befinden. Abbotts metrische Bemerkungen in seiner sonst sehr verdienstlichen „*Shakspearian Grammar*“ können, so viel brauchbares und schätzbares Material sie auch bieten, doch stets nur mit Vorsicht und beständiger aufmerksamer Kritik benutzt werden.

Auch die Engländer beklagen sich über die vielen nmöglichen Scansionen bei ihm.[1]

§ 160. Eine ähnliche Verlängerung tritt in vielen 'ällen, wie Abbott ausgeführt hat, ein in einsilbigen Wörtern, ı denen ein *r* auf einen Vocal folgt, z. B.:

A third thinks, without expense at all, H 6 A I, 1, 76.
And long live Henry, fourth of that name! R 2 IV, 1, 112.
But tell me, is young George Stanley living? ib. V, 5, 9.

In anderen Fällen handelt es sich um fehlenden Auf-akt zu Anfang des Verses oder nach der Cäsur:

Hark ye, lords; ye see I have given her physic, Tit. IV, 2, 162.
Upon your grace's part; black and fearful All's. III, 1, 4.

Aehnlich wie in Bezug auf die Silbenmessung zeigt haksperes Vers auch hinsichtlich der W o r t b e t o n u n g ʀgl. Abschn. I, Kap. 4) manche alterthümliche Züge oder renigstens Abweichungen von der heutigen Betonung, auch ısofern gewisse, aus dem Französischen stammende Sub-tantive und Adjective öfters mit verschiedener Betonung ebraucht oder doch in verschiedener Weise im Rhythmus erwendet werden.

Abweichend betont ist z. B. das Wort *contráry*:

Our wills and fates do so contrary run Haml. III, 2, 221.

Schwankend das Wort *commendable*, so *comméndablé* m Reim auf *véndiblé* in *Merch.* I, 1, 111; dagegen:

And power, unto itsélf most cómmendáble, Coriol IV, 7, 51.

In vielen Fällen handelt es sich aber auch hier um chwebende Betonung. In anderen Versen hat Abbott die ıngewöhnliche Betonung zu verantworten, insofern er die Möglichkeit einer anderen Scansion verkennt, wenn er liest:

Peáceful commérce from dividable shores, Troil. I, 3, 105.

Es ist kein zwingender Grund vorhanden, hier *com-mérce* zu betonen, sondern es kann ein Vers mit doppelter

---

[1] Vgl. F u r n i v a l l, *The Succession of Shakspere's Works,* p. L. I a y o r, *Transactions of the Philological Society* 1875/6, p. 419—421; ʟ. J. E l l i s, *On Early Engl. Pronunc.* III, 944, 947.

Taktumstellung oder mit fehlendem Auftakt und epischer Cäsur sein; ebenso ib. III, 3, 205. Unnöthig ist weiter Abbotts Scansion:

And múch diffèrent fróm the mán he wás C. of E. V, 1, 46.

Uebrigens giebt er selber zu, dass die emphatische Betonung des *much* auch die folgende Senkung ersetzen und also das nächste Wort mit gewöhnlicher Betonung *díffèrent* gelesen werden könne. Es kommt weiter noch das Zusammentreffen des Zischlautes in *much* mit dem dentalen Anfangsconsonanten in *different* hinzu, wodurch nothwendigerweise eine Pause entsteht, die ausreichen kann, eine Senkung auszufüllen. Jedenfalls sind Abbotts Bemerkungen in §§ 490—492 über den Accent bei Shakspere mit um so grösserer Vorsicht aufzunehmen, als es einmal ohnehin etwas Bedenkliches an sich hat, aus einem so wechselvollen Rhythmus, wie der *blankverse* es ist, Schlüsse für die ungewöhnliche Betonung eines Wortes herzuleiten, wenn nicht eine sehr grosse Anzahl übereinstimmender Fälle vorliegt, und als Abbott zu oft von falschen Voraussetzungen ausgeht und überhaupt wenig rhythmisches Gefühl zu besitzen scheint.

§ 161. Viel besser sind Abbotts Bemerkungen über die sonstigen Versarten, die mit dem Shakspere'schen *blankverse* vermischt sind. So führt er zunächst aus in § 494, dass manche Verse, die auf den ersten Blick als Alexandriner erscheinen, dennoch fünftaktige Verse sind,[1] so zunächst solche mit gleitenden, d. h. zwei überzähligen Ausgängen, wie:

The númbers óf our hóst and máke discóv(e)ry Macb. V, 4, 6;

---

[1] In dieser Hinsicht hat Abbott neuerdings, von Seiten Mayors und Ellis' sowie auch von Seiten Elzes theilweise Zustimmung gefunden; vgl. dessen *Notes on Elizabethan Dramatists* I, II und verschiedene seiner anderen textkritischen Abhandlungen (namentlich Engl. Stud. VI, 311 ff. IX, 267 ff.), mit deren conservativer Tendenz in textkritischer Hinsicht ich im Allgemeinen, wenn auch nicht immer im Einzelnen, einverstanden bin. So kann ich beispielsweise nicht zustimmen, wenn Elze ausspricht: *d'liver pr'ceeders* (zweisilbig) *d'sire* (einsilbig). In nehme in solchen Fällen Verschleifung an und verweise auf das in der Anm. S. 101—103 Gesagte. Auch A. J. Ellis spricht sich mit Recht a. a. O. III, 944 gegen zu weit getriebene Contractionen

und ähnlich, wo solche Wörter vor der Cäsur stehen (Abbott § 495):

The flúx of cómpany. Anón a cáreless hérd As. II, 1, 52.
O'erbeárs your ófficers; the rábble cáll him lórd; Haml. IV, 5, 102,

oder wo doppelte Senkungen, Verschleifungen und Contractionen vorliegen (Abbott §§ 496—8):

I had thougt, my lord, to have learn'd his health of you; R 2 II, 3, 24.
She lévell'd át our púrposes, ánd, being róyal, Ant. V, 2, 339.
I prómise you, I' am afráid to heár you téll it. R 3 I, 4, 65.
Come, sister, — coúsin, I would saý, — pray, párdon me. R 2 II, 2, 105.

In manchen Fällen scheint indess Abbott mit seinen Contractionen zu weit zu gehen, z. B. in folgenden Versen:

Whereof he is the (he's th') head. Then if he says he loves you, Haml. I, 3, 24.
That trace him in his (in's) line. No boasting like a fool; Macb. IV, 1, 153.
Of officer and office, set all hearts in the state Temp. I, 2, 84.
Come to one mark; as many ways meet in one town; H 5 I, 2, 208,

die gewiss nur als sechstaktige Verse in für den Hörer verständlicher Weise vorgetragen werden können.

Bei einer Anzahl anderer Verse erscheint es ihm selber zweifelhaft, ob sie als Fünftakter oder als Alexandriner anzusehen seien, was sie m. E. unzweifelhaft sind, z. B.:

To look upon my sometime máster's royal face R 2 II, 5, 75 (wo ?).
Be gentle grave unto me! Rather on Nilus' mud Ant. V, 2, 58.
How dares thy harsh rude tongue sound this unpleasing news? R 2 III, 4, 74.
And these does she apply for warnings and portents. Caes. II, 2, 80.

Ellis führt eine ziemlich erhebliche Anzahl von „*Well-*

---

aus, doch scheint er mir Unrecht zu haben, wenn er gleitende (zweisilbige) epische Cäsuren verwirft, welche m. E. ebenso gut vorkommen können, als die von ihm zugestandenen gleitenden Versausgänge. Wenn ein Vers wie:

And that you come to reprehend my ignorance. R 3 III, 7, 113,

wie Ellis sagt (p. 946), ein „*Lightly marked Alexandrine*“ oder ein „*Verse of five Measures with two superfluous Syllables*“ sein soll, so ist nicht wohl einzusehen, weshalb der Vers:

The flux of company. Anon a careless herd As. II, 1, 52

wie er S. 944 sagt, „*distinctly six measures with the true pause*“ haben soll.

marked Alexandrines" an (*On Early Engl. Pronunc.* III, 945), die nur zum geringsten Theil, z. B. das sechste und siebente Beispiel (H 8 II, 3, 16 und II, 3, 69), eine fünftaktige Scansion ermöglichen, während die von ihm als „*Lightly-marked Alexandrines or Verses of Five Measures with two superfluous Syllables*" citierten Beispiele (S. 946) m. E. allerdings sämmtlich am angemessensten diese letztere Auffassung zulassen.

Häufig sind Alexandriner anzutreffen, wenn ein Vers zwischen zwei Personen vertheilt ist, z. B.:

Macb. *I'll come to you anon.* Murd. *We are resolved, my lord.* Macb. III, 1, 139.

Ross. *I take my leave at once.* Lady Macd. *Sirrah, your father's dead.* ib. IV, 2, 30.

Seyton. *The queen, my lord, is dead.* Macb. *She should have died hereafter;* ib. V, 5, 17.

Eine beträchtliche Anzahl ähnlicher Verse hat Mayor (a. a. O. 430/1 aus *Macbeth* citiert, vgl. jetzt *Chapters on English Metre*, S. 161—164, 180—1), und auch Abbott bringt (§ 500 und die folgenden) zahlreiche Beispiele dieser Art aus anderen Stücken bei. Mit Unrecht aber bezeichnet er diese Verse als „*Trimeter Couplets*", schon deswegen, weil hier die Cäsur, wie im neuenglischen Alexandriner überhaupt, z. B. in den Schlussversen der Spenser-Stanze, keineswegs immer unmittelbar hinter dem dritten Takt eintritt, z. B.:

Lord. *Prepares for some attempt of war.* Len. *Sent he to Macduff?* Macb. III, 6, 39.

And tell me, noble Diomed; faith, tell me true, Troil. IV, 1, 51,

wenn auch stumpfe Cäsur nach dem dritten Takt das Gewöhnliche ist.

Im bewegten Dialog wird diese Versart oft von Shakspere verwendet; desgleichen auch, wie Abbott § 501 hervorhebt, in komischen Scenen oder halbkomischen, so im *Merchant of Venice*:

Who chooseth me shall gain what many men desire;
Who chooseth me must give and hazard all he hath. II, 7; 5, 9.

Lyrische und epische Cäsuren kommen in dieser Versart gleichfalls vor:

Shall thérеby bé the sweéter. Reáson thús with life: Meas. III, 1, 5.
How does your patient, doctor? — Not so sick, my lord, Macb. V, 3, 37.

Hyperion to a satyr; so loving to my mother Haml. I, 2, 140.
Ban. *That takes the reason prisoner?* Macb. *Your children shall be kings.* Macb. I, 3, 85.

§ 162. In den Jugenddramen *The Comedy of Errors* und *Love's Labour's Lost* begegnen öfters längere Verse, bei denen man zweifelhaft sein kann, ob man sie als vierhebige oder als sechstaktige Verse lesen soll. Gegen diese letztere Scansion spricht aber meistens schon der ungleichtaktige und ungleichrhythmische Bau. So kommt es vor (Abbott § 502), dass in Folge von fehlendem Auftakt ein Halbvers trochäisch, der andere jambisch verläuft:

Whérefore? fór my dinner : I háve not dined to-day. Err. III, 1, 40,

oder auch, dass in Folge mehrfacher Senkungen in einer von den beiden Vershälften diese anapästischen, die andere jambischen Rhythmus hat:

Thou wouldst have changed thy face for a name or thy name for an ass. Err. III, 1, 47.

Uebrigens mischen sich diese Verse gewöhnlich mit ausgesprochen vierhebigen Versen (vgl. Bd. I, S. 236/7), wie denn der dem obigen unmittelbar vorangehende und mit ihm reimende Vers entschieden diesen Rhythmus hat:

If thou hadst been Dromio to-day in my place, Err. III, 1, 46.

Gewöhnlich ist derselbe in diesen Stücken in längeren Partien durchgeführt, so in dieser Scene von v. 11—84, wo demnach diese Scansion, wenn sie irgend wie erkennbar ist, selbst bei längeren Versen der sechstaktigen vorzuziehen ist (vgl. § 112).

§ 163. Viertaktige Verse kommen im Ganzen nicht sehr oft bei Shakspere unter *blankverses* gemischt vor. Am häufigsten noch, wie Abbott § 504 bemerkt, in paarweise gereimter Gestalt, und zwar sind es die gereimten, viertaktigen Verse freier, volksthümlicher Richtung, welche gern Fehlen des Auftaktes zulassen, so dass ein Vers mit jambischem und ein anderer mit trochäischem Klang zusammen reimen:

And hére the maiden, sleéping soúnd,
On the dank and dirty ground. Mids. II, 2, 74,

bisweilen auch sind alle trochäisch, so in den Hexenliedern

der ersten Scene des vierten Aktes in *Macbeth* (oder fast alle, wie in *The Merchant of Venice* die Verse in den Kästchen: II, 7, 65—73; 9, 63—72; III, 2, 132—139), während diejenigen des ersten Aktes des *Macbeth* jambisch mit häufig fehlendem Auftakte sind.

Viertaktige Verse ohne Reim haben, wie Abbott § 505 angiebt, meistens eine Cäsur in der Mitte; in *The Taming of the Shrew* scheinen sie namentlich häufig zu sein:

The match is made, and all is done: IV, 4, 46.
Before the kings and queens of France. H 6 I, 6, 27.

§ 164. Ziemlich oft kommen, wie Abbott § 506 in feiner Weise ausgeführt hat, solche viertaktige Verse vor, in denen ein Takt oder ein Takttheil durch eine Geste, eine horchende oder nickende Bewegung des Kopfes, eine Bewegung mit der Hand oder ähnliches ausgefüllt wird:

He's ta'en. (Shout) *And hark! they shout for joy.* Caes. V, 3, 32.
Kneel thou dówn, *Philip.* (Dubs him knight) *But rise more great.* John I, 1, 161,

wenn hier nicht *Kneél thou dówn, Philip* zu betonen ist.

Oefters auch wird durch die Pause, welche beim Wechsel der Rede entsteht, ein Takt oder ein Takttheil ersetzt (vgl. Abschn. I, Kap. 2, S. 38):

Mal. *As thoú didst leáve it.* | Serg. *Doúbtful it stoód.* Mcb. I, 2. 7,

so wie auch durch die Ankunft eines neu Auftretenden:

Against their will. ' *But who comes here?* Rich 2 III, 3, 19.

Manchmal ergänzt auch eine starke Satzpause (vgl. Abbott § 507) einen fehlenden Takt oder Takttheil:

Fresh kings are cóme to Troý. ' *'To mórrow*
We must with all our main of power stand fast. Troil. II, 3, 272.
Lét us withdráw. ' *'Twill bé a stórm.* Lear II, 4, 290.

So genügen noch in andern Fällen, um fehlende Takte oder Takttheile zu ersetzen, Pausen, die herrühren von einer Gemüthsbewegung, wie:

Think on lord Hastings. ' *Despair and die!* R 3 V, 3, 143,

oder einer Antithese in der Rede:

Scarce any joy
Did éver só long líve. ' *No sórrow*
But killd itself much sooner. Wint. V, 3, 53,

oder durch einen parenthetischen Satz:

He quit his fortunes here
Which yoú knew greát, ' ánd to the házard ib. III, 2, 169,

oder auch durch einen Relativsatz oder durch Einführung eines neuen Gedankens:

Márk what I saý, ' which yoú shall find Meas. IV, 3, 130.
Must give us paúse. ' Thére's the respéct. Haml. III, 1, 68.

Diese Bemerkungen Abbotts über die Bedeutung der Pausen im Shakspere'schen *blankverse*, die er durch zahlreiche Beispiele erläutert, sind sehr werthvoll und ohne wesentliche Einschränkungen als richtig anzuerkennen.

Ferner führt er § 509 noch an, dass öfters viertaktige Verse vorliegen, wo mehrere kurze Sätze oder Satztheile coordiniert neben einander gestellt sind:

Earth gapes, hell burns, fiends roar, saints pray, R 3 IV, 4, 75.

Doch sind die meisten der von ihm hier erwähnten Beispiele durch fehlenden Auftakt oder Fehlen einer Senkung zu erklären, z. B.:

With thát hársh, nóble, simple nóthing, Cymb. III, 4, 135.

Auch der folgende § 510 bei Abbott, in welchem er mit Recht behauptet, dass manche scheinbar viertaktige Verse durch Auflösung der Abkürzungen in regelmässige fünftaktige zu verwandeln seien, wie:

And wére the king on't (of it), what woúld I dó? Temp. II, 1, 145,

mit Unrecht dagegen, dass dies in vielen Fällen auch durch Dehnung eines Wortes wie *he-ar* möglich sei, ist wieder mit Vorsicht zu benutzen.

§ 165. Alleinstehende zwei- und dreitaktige Zeilen kommen, wie Abbott § 511 bemerkt, am häufigsten am Beginn und Ende einer Rede vor, namentlich in Monologen an den erregtesten Stellen derselben, wodurch dann eine der Stimmung entsprechende, längere Pause bewirkt wird; oder dieselbe wird ausgeglichen durch eine Geste oder Handlung. Beispiele s. bei Abbott.

Auch Ausrufe, wie *Alack, Yes, Why, Fie, Farewell* etc., werden oft ausserhalb des Verses stehend verwendet (Abb. § 512); ebenso stehen Unterbrechungen öfters ausserhalb des Verses (Abb. § 514), wie in der Unterredung zwischen Polonius und der Königin:

Polon. *Pray you, be round with him.*
(Ham. [within] *Mother, mother, mother!*)
Queen. *I'll warrant you.* Haml. III, 4, 5, 6.

§ 166. Zum Schluss mögen einige Proben die Eigenthümlichkeiten des Shakspere'schen *blankverse* in den verschiedenen Perioden seiner dichterischen Thätigkeit veranschaulichen, nämlich aus *Romeo and Juliet* (1591—3), *The Merchant of Venice* (1596), *Macbeth* (1605—6) und *The Tempest* (1510).

Aus *Romeo and Juliet*, Act I, Sc. II, v. 1—19:

Capulet: *But Montague is bound as well as I,*
In penalty alike; and 'tis not hard, I think,
For men so old as we to keep the peace.
Paris: *Of honourable reckoning are you both;*
And pity 'tis you lived at odds so long.
But now, my lord, what say you to my suit?
Capulet: *But saying o'er what I have said before:*
My child is yet a stranger in the world;
She has not seen the change of fourteen years;
Let two more summers wither in their pride,
Ere we may think her ripe to be a bride.
Paris: *Younger than she are happy mothers made.*
Capulet: *And too soon marr'd are those so early made.*
The earth hath swallow'd all my hopes but she,
She is the hopeful lady of my earth:
But woo her, gentle Paris, get her heart,
My will to her consent is but a part;
An she agree, within her scope of choice
Lies my consent and fair according voice. etc.

Aus *The Merchant of Venice*, Act IV, Sc. I, v. 184—205:

Portia: *The quality of mercy is not strain'd,*
It droppeth as the gentle rain from heaven
Upon the place beneath : it is twice blest;
It blesseth him that gives and him that takes:
'Tis mightiest in the mightiest : it becomes
The throned monarch better than his crown;
His sceptre shows the force of temporal power,
The attribute to awe and majesty,
Wherein doth sit the dread and fear of kings;
But mercy is above this sceptred sway;
It is enthroned in the hearts of kings,
It is an attribute to God himself;
And earthly power doth then show likest God's,

When mercy seasons justice. Therefore, Jew,
Though justice be thy plea, consider this,
That, in the course of justice, none of us
Should see salvation : we do pray for mercy;
And that same prayer doth teach us all to render
The deeds of mercy. I have spoke thus much
To mitigate the justice of thy plea;
Which if thou follow, this strict court of Venice
Must needs give sentence 'gainst the merchant there.

Aus *Macbeth*, Act V, Sc. IV, v. 1—21:

Malcolm: *Cousins, I hope the days are near at hand*
That chambers will be save.
Menteith: *We doubt it nothing.*
Siward: *What wood is this before us?*
Menteith: *The wood of Birnam.*
Malcolm: *Let every soldier hew him down a bough*
And bear't before him : thereby shall we shadow
The numbers of our host and make discovery
Err in report of us.
Soldiers: *It shall be done.*
Siward: *We learn no other but the confident tyrant*
Keeps still in Dunsinane, and will endure
Our setting down before't.
Malcolm: *'Tis his main hope:*
For where there is advantage to be given,
Both more and less have given him the revolt,
And none serve with him but constrained things
Whose hearts are absent too.
Macduff: *Let our just censures*
Attend the true event, and put we on
Industrious soldiership.
Siward: *The time approaches*
That will with due decision make us know
What we shall say we have and what we owe.
Thoughts speculative their unsure hopes relate,
But certain issue strokes must arbitrate:
Towards which advance the war.

Aus *The Tempest*, Act I, Sc. II, v. 1—22:

Miranda: *If by your art, my dearest father, you have*
Put the wild waters in this roar, allay them.
The sky, it seems, would pour down stinking pitch,
But that the sea, mounting to the welkin's cheek,
Dashes the fire out. O, I have suffered
With those that I saw suffer : a brave vessel,

Who had, no doubt, some noble creature in her,
Dash'd all to pieces. O, the cry did knock
Against my very heart. Poor souls, they perish'd.
Had I been any god of power, I would
Have sunk the sea within the earth or ere
It should the good ship so have swallow'd and
The fraughting souls within her.
Prospero: *Be collected:*
No more amazement : tell your piteous heart
There's no harm done.
Miranda: *O woe the day!*
Prospero: *No harm!*
I have done nothing but in care of thee,
Of thee, my dear one, thee, my daughter, who
Art ignorant of what thou art, nought knowing
Of whence I am, nor that I am more better
Than Prospero, master of a full poor cell,
And thy no greater father.
Miranda: *More to know*
Did never meddle with my thoughts.

IV. Der dramatische *blankverse* nach Shakspere.

§ 167. Der dramatische *blankverse* der Zeitgenossen und Nachfolger Shaksperes lässt natürlich ebenfalls bei den meisten derselben — freilich bei dem einen mehr, bei dem andern weniger — gewisse individuelle Eigenthümlichkeiten zu Tage treten.

Begreiflicherweise aber würde es zu weit führen, den Versbau auch nur der hervorragenderen Dichter in eingehender Weise zu untersuchen und zu beschreiben. Wir müssen uns hier mit einigen, meist nur allgemeinen Hinweisen bezüglich der allerwichtigsten unter ihnen begnügen und die genauere Erforschung des Versbaues ihrer Werke Specialuntersuchungen überlassen, denen noch ein reiches, keineswegs unergiebiges und unwichtiges Gebiet offen steht.

Betreffs des bedeutendsten Zeitgenossen und Nachfolgers Shaksperes, nämlich Ben Jonsons, kann zunächst auf das in den früheren Kapiteln über Versrhythmus, Wortbetonung und Silbenmessung im Anschluss an die mehrfach benutzte, werthvolle Arbeit von Wilke Gesagte hingewiesen

und an dieselbe angeknüpft werden, wobei auch auf einige von ihm nicht berücksichtigte, wichtige Punkte aufmerksam gemacht werden möge.

Hinsichtlich der Silbenmessung und Wortbetonung befindet sich Ben Jonsons Vers im Wesentlichen in Uebereinstimmung mit demjenigen Shaksperes und seiner Zeitgenossen. So kommen auch noch ziemlich zahlreiche Vollmessungen romanischer Endungen bei ihm vor, z. B.:

To give them wórthy sátisfáctión. Sejan. II, 1,
Than árt could dó. Liv. *Thánks, good physicián,* ib.

Dies hängt zusammen mit einem entschiedenen Streben Ben Jonsons nach Regelmässigkeit des Versbaus, wobei er aber häufig Schiffbruch leidet, wie denn sein *blankverse*, obwohl im Ganzen künstlerisch durchgebildet, doch nicht so wohllautend ist, als seine verschiedenen gereimten Versarten und sein Strophenbau.

Beweis dafür sind einmal die zahlreichen Fälle von Widerstreit zwischen logischer und rhythmischer Betonung, wo Artikel, Pronomina etc. den metrischen Accent tragen (vgl. Wilke, a. a. O. S. 19—21), wie z. B.:

Then éver thé old pótter Títan knéw I, 119,
I ám to fúrnish á great feást to daý II, 42,
And áll our praises óf him áre like streáms I, 363,
And doé wee sée thee áfter? méthinkes dáy I, 364;

ferner die vielen Fälle schwebender Betonung zwei- und mehrsilbiger Wörter, z. B.:

Be éver cáll'd the foúntayne óf selfe-lóve I, 190,

worauf schon in dem Kapitel von der Wortbetonung hingewiesen wurde.

Für ein gewisses Ringen des Dichters mit den Schwierigkeiten des Metrums sprechen auf der anderen Seite auch die ziemlich zahlreichen doppelten und selbst dreifachen Senkungen verschiedener Art, die bei ihm oft den regelmässigen Gang des Rhythmus unterbrechen, und die für seinen Versbau besonders charakteristisch sind; wobei übrigens zu bemerken ist, dass sie in seinen beiden Tragödien viel seltener vorzukommen scheinen, als in seinen Lustspielen.

In diesen sind nicht nur doppelte Auftakte und doppelte Senkungen im Versinnern ziemlich oft anzutreffen, z. B.:

You have bróught us nípping weáther — Fébrueré, Tale Tub. I, 1, 2,
Sir Péter Túb was his fáther, a saltpétremán, ib. I, 1, 13,

(in dieser ersten Scene von 100 Versen 26 Fälle), sondern auch doppelte Senkungen bei lyrischer Cäsur, wie:

The coúncil of Fínsbury, só they áre ystýled, ib. I, 1, 33,
It ís no sánd, nor búttermilk: íf it bé, ib. I, 1, 70,

oder in epischer Cäsur:

The high cónstable's daúghter of Kéntish Tówn here máster, ib. I, 1, 26,
Be híther cóme to Tótten, on intélligénce ib. I, 1, 9.

Andere Beispiele siehe bei Wilke, p. 47.

Dieser Eigenthümlichkeit entsprechend kommen auch gleitende Versausgänge ziemlich oft bei Ben Jonson vor, z. B.:

That with our háte to Drúsus ánd discóvery Sejan. II, sc. 2.
I cánnot stíle him bétter bý conféderacy I, 505,[1]
The dífference 'twíxt the cóvetous ánd the pródigall II, 12 (St. of N.)
Your fúrious áppetite wárme against you have pláce for it I, 702.

Ueberhaupt kommen klingende Versausgänge schon in den ersten Stücken Ben Jonsons in erheblicher Anzahl vor und mehren sich noch in denjenigen aus seiner letzten Zeit. Doch sind sie zahlreicher in dem mehr conversationellen Verse seiner Comödien anzutreffen, als in dem feierlicheren *blankverse* seiner beiden Tragödien.

Im Uebrigen zeigt Ben Jonsons Vers keine auffallenden Absonderlichkeiten. Der Taktumstellungen bedient er sich oft und mit vielem Geschick. Die Cäsur behandelt er mit grosser Mannigfaltigkeit, in ähnlicher Weise wie andere Dichter. Die Cäsur nach dem zweiten Takt scheint etwas häufiger vorzukommen, als diejenige nach dem dritten und stumpfe etwas häufiger, als klingende; doch keine in auffallender Weise bevorzugt. Nur epische Cäsur ist verhältnissmässig selten zu finden, doch ist sie, wie bereits gezeigt, keineswegs ausgeschlossen. Ziemlich oft

[1] Vgl. Wilke, p. 47—49.

kommen Doppelcäsuren vor, da Ben Jonson sich des *enjambement* in ziemlicher Ausdehnung bedient. Es dürfte nicht zu viel gesagt sein, dass etwa der dritte Theil seiner Verse (für die von uns durchgenommenen Abschnitte aus *Catiline* und *A Tale of a Tub* wenigstens trifft es zu) *run-on lines* seien.

Einer bei ihm öfters vorkommenden, seltsamen Art des *enjambement* mag noch gedacht werden, die man im Gegensatz zu dem gewöhnlichen, logischen als ein specifisch metrisches[1] bezeichnen könnte, und die gleichfalls zeigt, wie Ben Jonson manchmal mit dem Verse ringt. Es ist dies die Trennung eines Wortes durch das Versende, wie z. B. in folgenden Versen:

Pray Augusta then,
That for her own, great Caesar's and the pub-
Lic safety, she be pleased to urge these dangers. Sejan. II, 2.
Who left his mother, Lady Tub of Totten-
Court, here to revel, and keep open house in;
With the young squire her son, and's governor Basket-
Hilts, both by sword and dagger: Domine! Tale Tub. I, 1, 14—17.

Längere, sechstaktige Verse finden sich bei Ben Jonson nach Wilke (p. 52—55) meist nur in Folge von vorangestellten oder angehängten Redetheilen, wie z. B. Ausrufe, Anreden, die eigentlich nicht zum eigentlichen Verse gehören, oder durch Wechsel der Rede veranlasst; sonst nur in selteneren Fällen. Auch kürzere, drei- und viertaktige Verse sind nicht oft bei ihm anzutreffen, gewöhnlich zu Anfang oder zum Schluss längerer Reden, zu Anfang einer Scene oder gleichfalls durch Wechsel der Rede veranlasst (Wilke p. 55—56). Prosa kommt bekanntlich in sehr ausgiebiger Verwendung bei Ben Jonson vor, namentlich in den Lustspielen, die zum Theil hauptsächlich in dieser Form geschrieben sind. Andererseits ist auch dem Reim[2] eine bedeutende Ausdehnung eingeräumt, hauptsächlich jedoch

[1] Seinem Wesen nach ist dies *enjambement* der zweiten Art des gebrochenen Reimes (vgl. I, S. 301/2) verwandt.

[2] Ueber die bei ihm nachweisbaren verschiedenen Arten, darunter auch einseitig unaccentuierte, vgl. Wilke, S. 56—65.

in seinen ersten, in der Folio von 1616 enthaltenen Dramen, weniger nach Wilke[1] in den späteren.

Er gebraucht ihn in gewöhnlicher Weise als Schluss längerer Reden oder einer Scene, wie auch zur besonderen Hervorhebung emphatischer Stellen, z. B. öfters in *Sejanus* Act II, Sc. II.

Als Probe von Ben Jonsons *blankverse* möge folgende Stelle aus dem Lustspiel *The Fox* dienen (Act II, Sc. I, v. 1—21):

Sir Politick Would-be: *Sir, to a wise man, all the world's his soil:*
It is not Italy, nor France, nor Europe,
That must bound me, if my fates call me forth.
Yet I protest, it is no salt desire
Of seeing countries, shifting a religion,
Nor any disaffection to the state
Where I was bred, and unto which I owe
My dearest plots, hath brought me out; much less
That idle, antique, stale, grey-headed project
Of knowing men's minds and manners, with Ulysses!
But a peculiar humour of my wife's
Laid for this height of Venice, to observe,
To quote, to learn the language, and so forth —
I hope you travel, sir, with licence?
Peregrine: *Yes.*
Sir Politick: *I dare the safelier converse. — How long, sir,*
Since you left England?
Peregrine: *Seven weeks.*
Sir Politick: *So lately!*
You have not been with my Lord ambassador?
Peregrine: *Not yet, sir.*
Sir Politick: *Pray you, what news, sir, vents our climate?*
I heard last night a most strange thing reported
By some of my lord's followers, and I long
To hear how 'twill be seconded.
Peregrine: *What was't, sir?*

§ 168. Ueber den *blankverse* Fletchers, Beaumonts, Massingers und einiger anderer, weniger

[1] Das Umgekehrte behauptet, sich stützend auf Dr. Nicholson (*New Shaksp. Soc.* 1874, p. 37), W. v. Scholten in seinen „Metrischen Untersuchungen zu Marstons Trauerspielen“, S. 28.

bedeutender Dichter sind eingehende Untersuchungen angestellt worden von Fleay und Boyle, auf welche ich hier verweise, namentlich auf diejenigen des zuletzt genannten Forschers (vgl. S. 260, Anm.).

Es können hier nur die wichtigsten Resultate derselben mitgetheilt werden, an welche einige weitere Bemerkungen angeknüpft werden mögen.

Für Fletchers Vers[1] ist besonders das ausserordentlich häufige Vorkommen weiblicher Endungen charakteristisch, die er in grösserer Anzahl zulässt, als irgend ein anderer Dichter.

Nach Boyle, Engl. Stud. IV, 36 machen sie 50—80% der gesammten Verszahl aus, eine Angabe, die er Engl. Stud. V, 87 in der Weise einschränkt, dass er die Zahl derselben als häufiger über, als unter 50% bezeichnet, während er ib. VII, 79 50—70% angiebt, mit dem Zusatz, dass sie in den frühesten Werken Fletchers oft nur 40% und weniger betrage. Dabei ist aber besonders zu bemerken, dass viele dieser weiblichen Endungen solche mit zwei, drei, ja, vereinzelt mit vier überzähligen Silben sind, z. B.:

Nóthing at áll! I'll teách you tó be treácherous! Mad. Lov. III, 255.
When hé comes hóme, take heéd the coúrt receíve him not, Loy. Subj. II, 1, 335.
Oh, whát a jéwel is a wóman éxcellent, Rule a wife V, 487.
Round, round, perfume it round! quick! Look ye diligently Hum. Lieut I, 1, 1.
'Tis not within his aim to deal dishonourably, ib. V, 1, 100.
What young thing's this? — Good morrow, beauteous gentlewoman! Loy. Subj. V, 2, 405.
And such a wife as you I could love infinitely: Rule a wife I, 435.
Nó, Sir, I dáre not leáve her tó that sólitariness; ib. IV, 479.

Weiter ist nach Boyle und Fleay noch bemerkenswerth für diejenigen zweisilbigen klingenden Endungen, deren letzter Theil ein einsilbiges Wort bildet, dass dieses den-

[1] Wir citieren nach der Ausgabe *The Dramatick Works of Beaumont and Fletcher, in ten vols.* (ohne Angabe des Herausgebers) London, For T. Evans and P. Elmsley, J. Ridley, J. Williams and W. Fox 1778 nach Akt, Scene und Seitenzahl, oder bloss nach Akt und Seite.

noch öfters einen gewissen Ton hat, dass also zwischen der letzten Hebung und dem überzähligen Taktheil schwebende Betonung stattfindet. Boyle citiert Engl. Stud. VII, 79 das Beispiel aus *The Maid's Tragedy* IV, 1, v. 222 ff.:

Pérish your nóble yoúth. I dó not fáll hère.

Fleay citiert (Shakspere Manual p. 71):

And stánd upón as stróng and hónest guárds tòo.

Aehnlich:

And let some letters to that end be feign'd tòo, Mad. Lov. III, 268.
That spirits háve no séxes, I' believe nòt. ib. 272.
I háve it, I' can dó it. Thoú want'st cloáths tòo; ib. 277.
Appeárs a mirror. Whát must nów be dóne, lòrds? ib. 281.
I dó beseéch your gráce, éven for the góds' sàke, ib. 281.

Bei andern Dramatikern dieser Zeit kommen derartig gebaute Verse nur ganz vereinzelt vor, während sie für Fletchers *blankverse* eine der charakteristischen Eigenthümlichkeiten bilden.

Dieselben haben offenbar ihren Grund in dem Bestreben des Dichters, den Gedanken mit dem Verse zum Abschluss zu bringen. Dem entspricht es, dass er vom *enjambement* nur einen sehr mässigen Gebrauch macht; nach Boyle (Engl. Stud. V, 87) kommen bei ihm selten mehr, als 20 % *run-on lines* vor, und begreiflicherweise sind auch die sogenannten *light* und *weak endings* nur sehr selten anzutreffen, da er die betreffenden Wörter eben in der Regel als klingende Endungen verwendet.

Zu diesen sofort in die Augen springenden Eigenschaften des Fletcher'schen *blankverse*, die ihm einen ganz unverkennbaren, weichlichen und monotonen Klang verleihen, kommen noch einige andere Eigenschaften hinzu, welche zum Theil diese Wirkung einigermassen mildern, zum Theil aber sie noch verstärken.

So dienen die ziemlich häufigen Taktumstellungen, die Fletcher sich zu Anfang des Verses wie auch nach der Cäsur gestattet, entschieden zur Belebung des Rhythmus. Auch das öfters zu constatierende Fehlen des Auftaktes oder einer Senkung im Innern des Verses, sei es unmittel-

bar nach der Cäsur oder innerhalb der rhythmischen Reihe, übt manchmal eine ähnliche Wirkung aus, z. B.:

Háve that fóund. Come ín, and táke your leáve. Hum. Lieut. I, 1, 15.
Bráve lieutėnant! — Haíl to the mán of wórship! Mad. Lov. I, 225.
Cóme, I have dóne you wróng. Stánd, my sóldier; ib. IV, 284.
To eát the breád of báwdry? of báse báwdry? Hum. Lieut. IV, 1, 71.
Désert does nóthing; váliant, wíse, vírtuous, Mad. Lov. I, 227.
And hów I am tíed untó you — be bóld, daúghter, ib. III, 253.

Dem gegenüber ist aber nicht zu läugnen, dass der nicht selten vorkommende Zwiespalt zwischen rhythmischem Accent einerseits und logischem, resp. Wortaccent andererseits, wie z. B.:

Whát a ráre rhetorícian hís grïef pláys! Mad. Lov. III, 263.
Líke spíders tő gröẃ greát with grówing évil, Loy. Subj. II, 2, 347.
And moúldy bíscuits, tó run mád for hónour. Rule a wife I, 428.
This cíty would máke a márvelous fíne bönfíre: Loy. Subj. I, 328.
Done oút of faíth to yoú, and nót sëlf-fáme; ib. 317

den Rhythmus öfters hemmt, und dass das häufige Vorkommen doppelter oder gar dreifacher Auftakte und doppelter Senkungen geeignet ist, den Bau des Verses in ähnlicher Weise zu lockern, wie dies durch die zahlreichen doppelten Versausgänge geschieht. Beispiele sind:

I shall number as many lovers as Laïs did. Hum. Lieut. IV, 1, 67.
Did I never tell thee of a vow he made? Loy. Subj. I, 1, 312.
They are too high a meat that way, they run to jelly. ib. 371.
This is the lóving'st áge! I should knów that fáce. Hum. Lieut. IV, 1, 68.
I háve a són, but I hópe he is not hére now, Loy. Subj. V, 5, 413.
First, I'll untíe mysélf! Did you márk the géntleman, Rule a wife III, 453.
Oút of a gárret-window I will lét you dówn then. ib. V, 496.
But yét I would seé him agaín. — No, néver, néver! Hum. Lieut. V, 1, 100.
Come híther, wénch. What árt thou dóing with that ríng? Loy. Subj. II, 2, 347.
A coach and four horses cannot draw me from it. ib. III, 2, 361.

Auch durch epische Cäsur wird öfters bei Fletcher doppelte Senkung veranlasst, a) nach dem zweiten Takt:

Some tang of gentry; but now I take you plainly. Hum. Lieut. I, 1, 7.
This was hard fortune; but if alive, and taken, ib. II, 4, 34.
For you deserve it, and, being apprehended, Mad. Lov. II, 245.
And so I'll kiss thee: and if thou wilt but let me — ib. IV, 276.

But this deliver'd he saw the armies join, Loy. Subj. II, 1, 333.
Yes, and a soldier; as gentle as you'd wish him; Rule a wife II, 438.

b) nach dem dritten Takt:

Thou and thy honest neighbours; thou lookst like an ass. Hum. Lieut. I, 1, 6.
You múst look wóndrous sád tòo. — I neéd not lóok sò. ib. V, 3, 105.
At which our nation's excellent, observing dog-days, Mad. Lov. I, 225.
She do not love me neither? I am old, 'tis certain — ib. IV, 272.
You may surprize 'em easily; they wear no pistols. Loy. Subj. I, 2, 314.
The world is full of servants; he may have many, ib. IV, 5, 397.
If thou pursu'st me further, I run stark mad; Rule a wife V, 489.
For if my husband take you, and take you thus ib. V, 495.

Viel häufiger kommen natürlich aber die anderen Cäsurarten in Fletchers *blankverse* vor, in deren Anwendung auch bei ihm grosse Abwechslung herrscht. Gleichwohl werden stumpfe und lyrische Cäsur nach dem dritten Takt in entschiedener Weise von ihm bevorzugt, was offenbar mit dem häufigen Vorkommen überzähliger Silben zu Anfang, im Innern sowie zu Ende des Verses und dem dadurch veranlassten gestreckten Bau desselben zusammenhängt.

Betreffs der weiteren Eigenthümlichkeiten des Fletcher'schen Versbaues, resp. der Form seiner Dramen ist zu bemerken, dass auch bei ihm öfters kürzere, vier-, drei- und zweitaktige, seltener längere, sechstaktige (vgl. dazu die näheren Angaben in Fleays Shakespeare Manual, London 1878, p. 154) Verse sich unter die fünftaktigen mischen. Als charakteristisch für ihn muss aber noch hervorgehoben werden, dass Reimverse nur sehr selten bei ihm anzutreffen sind; so z. B. kommt in *Rule a Wife and have a Wife* nur ein Reimpaar vor (V, 500), in *The humorous Lieutenant* finden sich nur zwei (II, 1, 23), in *The mad Lover* drei (I, 224, IV, 282, V, 306), in *The loyal Subject* acht Reimpaare (II, 2, 349; II, 5, 358; III, 2, 362; III, 6, 379; V, 1, 404; V, 2, 408; V, 6, 418), und zwar überall meistens zu Ende einer Scene. Ebenso grosse Abneigung wie gegen den Reim scheint Fletcher gegen die Anwendung der Prosa zu haben, die in den vier hier besonders berücksichtigten

Stücken gar nicht vorkommt, während ihm betreffs der Dramen, die er mit Beaumont gemeinschaftlich schrieb, von Boyle (Engl. Stud. V, p. 76 ff.) allerdings auch Prosapartien zugesprochen werden. Jene beiden Eigenthümlichkeiten nebst den vielen bei ihm vorkommenden klingenden Endungen (worunter manche mit einem Nebenton), den zahlreichen doppelten Senkungen, den vielen gegen das Ende des Verses hinausgerückten Cäsuren und dem bedeutenden Vorwiegen der *end-stopt lines* vor den *run-on lines* bilden jedenfalls die charakteristischen Eigenschaften des Versbaues dieses fruchtbaren und hervorragenden Dramatikers.

Folgende Proben mögen dies veranschaulichen, die wir wählen aus dem Fletcher'schen Drama *The Humorous Lieutenant* (I, 1, p. 9), womit dann eine nach Boyle und auch nach unserer Ueberzeugung von Fletcher herrührende Stelle aus dem von Beaumont und Fletcher gemeinsam geschriebenen Stück *The Maid's Tragedy* verglichen werden möge.

Aus *The Humorous Lieutenant* (I, 1, p. 9):

I. Amb. *In all our royal masters' names, we tell you,*
You have done injustice, broke the bonds of concord;
And, from their equal shares, from Alexander
Parted, and so possess'd, not like a brother,
But as an open enemy, you have hedg'd in
Whole provinces; man'd and maintain'd these injuries;
And daily with your sword, tho' they still honour you,
Make bloodỳ roads, take towns and ruin castles;
And still their sufferance feels the weight.
II. Amb. *Think of that love, great Sir, that honour'd friendship,*
Yourself held with your masters; think of that strength,
When you were all one body, all one mind;
When all your swords struck one wày; when your angers,
Like so many brother billows, rose together,
And, curling up your foaming crests, defied
Even mighty kings, and in their falls entomb'd 'em.
Oh, think of these! and you that have been conquerors,
That ever led your fortunes open-ey'd,
Chain'd fast by confidence; you that Fàme courted,
Now ye want enemies and men to match ye,
Let not your own swords seek your ends, to shame ye!

Aus *The Maid's Tragedy* (IV, 1, p. 66; vgl. Engl. Stud. V, p. 76):

Mel. *Force my swoll'n heart no further: I would save thee.*
Your great maintainers are not here, they dare not:
'Would they were all, and arm'd! I would speak loud;
Here's one should thunder to them! will you tell me?
Thou hast no hope to 'scape: He that dares most,
And damns away his soul to do thee service,
Will sooner fetch meet from a hungry lion,
Than come to rescue thee; thou'st death about thee.
Who has undone thine honour, poison'd thy virtue,
And, of a lovely rose, left thee a canker?
Evadne. *Let me consider.*
Mel. *Do, whose child thou wert,*
Whose honour thou hast murder'd, whose grave open'd,
And so pull'd on the gods, that in their justice
They must restore him flesh again, and life,
And raise his dry bones to revenge his scandal.

Man vergleiche mit diesen Stellen den S. 328 aus Beaumont mitgetheilten Passus, und man wird leicht den Unterschied zwischen dem *blankverse* beider Dichter erkennen.

§ 169. Denn von dem Versbau Fletchers unterscheidet sich scharf derjenige seines Mitarbeiters Beaumont, von dem freilich keine Dramen erhalten sind, deren Autorschaft mit Sicherheit ihm allein zuzuschreiben ist. Da es indess eine Reihe von Dramen giebt, die unzweifelhaft von Beaumont und Fletcher gemeinsam geschrieben wurden, und da der dramatische Stil des letzteren, insbesondere sein Versbau, aus den von ihm allein herrührenden Stücken, wie oben ausgeführt wurde, in ganz charakteristischer Weise zu Tage tritt und leicht in den von ihm in Gemeinschaft mit Anderen verfassten Werken nachweisbar ist, so ergiebt sich daraus, dass sich auch für Beaumonts Stil und Versbau einigermassen sichere Grundlagen gewinnen lassen.

Wenn wir es auch für gewagt halten würden, in jedem einzelnen Punkt den Resultaten zuzustimmen, zu welchen Fleay und Boyle hinsichtlich der Vertheilung der einzelnen Scenen der von Beaumont und Fletcher geschriebenen Dramen an diese beiden Dichter oder an andere gelangt sind (in

verschiedenen Einzelheiten stimmen sie ja auch nicht überein), so dürften doch die allgemeinen Ergebnisse ihrer unabhängig von einander angestellten Untersuchungen, auf die wir für die detaillierten Angaben hier verweisen müssen, als zuverlässig anzusehen sein.

Danach zeigt Beaumonts Stil folgende charakteristische Eigenschaften, die wir mit Boyles Worten aus Engl. Stud. V, S. 48 hier wiederholen:

1. Er wendet häufig Prosa und Vers in derselben Rede an.

2. Er gebraucht häufig den Reim, sogar mitten in einer Rede.

3. Er gebraucht wenige *double endings.*

4. Er gebraucht *run-on lines* ebenso frei, wie Shakspere.

5. Er gebraucht *light* und *weak endings*, aber nicht so häufig, wie Shakspere.

In *A King and no King* kommen 39 *light* und 9 *weak endings* vor, im *Philaster* 40 *light* und 5 *weak*, in *The Maid's Tragedy* 32 *light* und 1 *weak*. Vgl. auch Boyle ib. VII, 72, 73, 82, wo er ausführt, dass, während Fletchers Versbau in der ganzen Zeit seiner dichterischen Thätigkeit im Wesentlichen derselbe blieb, bei Beaumont sich eine entschiedene Vervollkommnung seiner metrischen Kunst bemerkbar mache.

6. Als sechster Unterscheidungspunkt lässt sich, wie wir hinzufügen, noch hervorheben, dass doppelte Senkungen als Auftakte oder im Innern des Verses oder auch durch epische Cäsur veranlasst bei Beaumont nur sehr selten vorkommen.

Eine u. E. noch charakteristischere Probe des Beaumont'schen Antheils an dem Drama *The Maid's Tragedy* (vgl. Boyle Engl. Stud. V, 76), als die ib. VII, 82 mitgetheilte (worin die unter 2. und 5. angegebenen Eigenschaften nicht vertreten sind), möge zur Veranschaulichung des Unterschiedes seines Versbaues von demjenigen Fletchers hier gegeben werden:

Evadne. *I thank thee, Dula; 'would thou could'st instill*
Some of thy mirth into Aspatia!
Nothing but sad thoughts in her breast do dwell:
Methinks, a mean betwixt you would do well.
Dula. *She is in love: Hang me, if I were so,*
But I could run my country. I love, too,
To do those things that people in love do.
Asp. *It were a timeless smile should prove my cheek:*
It were a fitter hour for me to laugh,
When at the altar the religious priest
Were pacifying the offended powers
With sacrifice, than now. This should have been
My night; and all your hands have been employ'd
In giving me a spotless offering
To young Amintor's bed, as we are now
For you. Pardon, Evadne; 'would, my worth
Were great as yours, or that the king, or he,
Or both, thought so! Perhaps, he found me worthless:
But, till he did so, in these ears of mine,
These credulous ears, he pour'd the sweetest words
That art or love could frame. If he were false,
Pardon it, Heaven! and if I did want
Virtue, you safely may forgive that too;
For I have lost none that I had from you. (Act II, Sc. 1).

§ 170. Den Versbau Massingers, des dritten Dichters, dessen *blankverse* von Fleay und Boyle gleichfalls einer eingehenden Untersuchung unterzogen wurde, charakterisiert der letztere folgendermassen (Engl. Stud. V, 87): „Seine Stücke zeigen gewöhnlich einen hohen Procentsatz von klingenden Versausgängen, meistens 40 % oder mehr. Der Procentsatz der *run-on lines* ist etwas niedriger, sinkt aber selten für mehr als eine Scene unter 30 % herab. Die *light* und *weak endings* machen zusammen etwa 5—7 % aus. Sein Versbau ist ungemein wohllautend. Reime sind selten anzutreffen“. Fleay bemerkt ausserdem, dass Massinger ebenso wie Fletcher die Prosa meide und ferner, dass bei ihm noch weniger kurze Verse vorkommen, als bei jenem (Shakespeare Manual p. 71, 153). Auch Alexandriner begegnen bei ihm äusserst selten.

Es möge noch hinzugefügt werden, dass er doppelte Senkungen gelegentlich zulässt und auch epischer Cäsur

nicht aus dem Wege geht, wovon sich gleich zu Anfang des *Duke of Milan* ein paar Beispiele finden:

'Tis a sign he has ta'en his liquor; and if you meet etc.
Long live the dutchess! — Here are two lords; what think you?

Im Uebrigen lässt auch er die Cäsur mit der bei den anderen Dichtern seiner Zeit üblichen Mannigfaltigkeit eintreten. Sein Versbau unterscheidet sich also von demjenigen Fletchers namentlich durch die vielen *run-on lines*, die zahlreicheren *light* und *weak endings* und den etwas geringeren Procentsatz von *double endings*; von demjenigen Beaumonts namentlich durch das seltene Vorkommen von Prosastellen und Reim sowie durch die viel zahlreichere Verwendung von *double endings.*

Folgende Stelle aus *The Duke of Milan* (Act I, Sc. 1, Schluss) möge als Probe dienen:

Tib. *It is the duchess' birthday, once a year*
Solemnized with all pomp and ceremony;
In which the duke is not his own, but hers:
Nay, every day, indeed, he is her creature,
For never man so doated; — but to tell
The tenth part of his fondness to a stranger,
Would argue me of fiction. Steph. *She's, indeed,*
A lady of most exquisite form. Tib. *She knows it,*
And how to prize it. Steph. *I never heard her tainted*
In any point of honour. Tib. *On my life,*
She's constant to his bed, and well deserves
His largest favours. But, when beauty is
Stamp'd on great women, great in birth and fortune,
And blown by flatterers greater than it is,
'Tis seldom unaccompanied with pride;
Nor is she that way free: presuming on
The duke's affection, and her own desert,
She bears herself with such a majesty,
Looking with scorn on all as things beneath her,
That Sforza's mother, that would lose no part
Of what was once her own, nor his fair sister,
A lady too acquainted with her worth,
Will brook it well; and howsoe'er their hate
Is smother'd for a time, 'tis more than fear'd
It will at length break out. Steph. *He in whose power it is,*
Turn all to the best! Tib. *Come, let us to the court;*
We there shall see all bravery and cost,
That art can boast of. Steph. *I'll bear you company.*

Diese Probe genügt wohl, um zu zeigen, dass der Versbau Massingers viel schwerer an charakteristischen Merkmalen kenntlich ist, als derjenige Fletchers und wohl auch als derjenige Beaumonts.

§ 171. „Chapman“ bemerkt Fleay, „ist kenntlich an den bei ihm vorkommenden einseitig unaccentuierten Reimen, wie: *garland : hand, palace : face,* ferner an seiner häufigen Elision des *v* zwischen zwei Vocalen, wie in *clo'en, gi'en* etc. und daran, dass er mit wenigen Ausnahmen stets nur fünffüssige Verse eintreten lässt“. Das ist aber, abgesehen davon, dass der erste Punkt für Chapmans *blankverse,* in welchen Reimverse selten eingemischt sind, kaum in Betracht kommt, und auch bei anderen Dichtern, z. B. bei Ben Jonson und Marston anzutreffen ist, eine sehr dürftige und unzureichende Charakteristik, die jedenfalls nicht genügt, um darauf hin seinen *blankverse* von demjenigen anderer Dichter zu unterscheiden. Freilich scheint Chapmans *blankverse* ziemlich regelmässiger Structur zu sein, insofern er in Hinsicht der Cäsurarten, und auch der üblichen metrischen Licenzen, wie Taktumstellungen, doppelter Senkungen etc. keine in auffallender Weise bevorzugt.

Indess zwei Eigenthümlichkeiten seines Versbaues machen sich doch sofort bemerkbar, nämlich das häufige Vorkommen weiblicher Endungen in seinen Lustspielen und — was damit in Zusammenhang steht — der ungemein seltene Gebrauch, den er von den *light* und *weak endings* macht. Diese letztere Eigenschaft gilt auch für die Trauerspiele, während die erstere in diesen für gewöhnlich allerdings viel weniger zu Tage tritt.

In dem Lustspiel *Monsieur d'Olive* ist das Verhältniss der klingenden zu den stumpfen Versausgängen ungefähr 43 : 57, in *Bussy d'Ambois* wie 31 : 69, in *King Alphonsus* gar nur wie 18 : 82; doch ist dies Stück, wie Ward nicht ohne Grund annimmt, vielleicht gar nicht oder zum wenigsten wohl nicht allein von Chapman geschrieben. Indess auch in *Byron's Conspiracie* ist das Verhältniss nur etwa 20 : 80; in *Revenge for Honour* wieder etwa 35 : 65, wenigstens soweit sich aus einigen hundert Versen, die wir

von jedem dieser Stücke durchgenommen haben, Schlüsse ziehen lassen. Im Ganzen scheint bei Chapman in dieser Hinsicht ähnliche Ungleichheit zu herrschen, wie in den Shakspere'schen Stücken; vielleicht auch wird sich bei ihm ein ähnliches Verhältniss des Vorkommens stumpfer und klingender Endungen mit Rücksicht auf die Abfassungszeit constatieren lassen. Im Grossen und Ganzen stimmen wir Ward zu, dass Chapmans Vers mit demjenigen Shaksperes grosse Aehnlichkeit habe. Von der Prosa macht er reichlicheren Gebrauch, als dieser, namentlich in den Lustspielen.

§ 172. Für Websters Versbau ist namentlich charakteristisch der häufige Gebrauch, den er von der Silbenverschleifung, die oft auch in mehrfache Senkung übergeht, macht. Auch epische Cäsuren begegnen manchmal, sowohl nach dem dritten, als auch nach dem zweiten Takt. Klingende Endungen lässt er in mässiger Verwendung zu (etwa 25—28 %). *Enjambement* tritt nicht selten ein, und auch *light* sowie *weak endings* werden in Folge dessen öfters zugelassen.

Der Dialog ist meistens ein sehr lebendiger; Verstheilung zwischen den redenden Personen tritt daher sehr häufig ein; aber auch sonst wird die Reihenfolge der fünftaktigen Verse öfters durch kürzere Verse unterbrochen. Indess scheinen die Webster'schen Dramen — in der von uns benutzten Hazlitt'schen Ausgabe wenigstens — zu unsicher überliefert zu sein, um im Einzelnen genaue Angaben zu gestatten.

§ 173. Ueber den *blankverse* Marstons liegt die sorgfältige Untersuchung von Wilhelm v. Scholten vor, aus der wir das Wichtigste hier mittheilen.

Es ergiebt sich daraus, dass der Vers einen im Ganzen recht belebten Rhythmus hat, und dass ähnliche Erscheinungen, wie sie bei Shakspere und anderen zeitgenössischen Dichtern zu beobachten sind, auch hier wahrgenommen werden können.

Taktumstellungen kommen häufig vor, sowohl zu Anfang des Verses, als auch nach der Cäsur; auch doppelte

Taktumstellungen begegnen öfters, vgl. a. a. O. S. 13, wo übrigens die Beispiele I, 24, 67, 90 zu der Kategorie des fehlenden Auftaktes gehören.

Interessanter ist das häufige Vorkommen dieser letzteren Erscheinung zu Anfang des Verses, sowie auch Fehlen der Senkung nach der Cäsur, worüber von Scholten S. 14—17 und 19—21 zu vergleichen ist.

Ja, sogar das Fehlen einer Hebung und der Ersatz derselben durch eine Pause kommt bei diesem Dichter, wie schon S. 38, Anm. erwähnt wurde, ziemlich häufig vor, wenn anders der Text an den betreffenden Stellen richtig überliefert ist, z. B.:

For Gód sake kill me ⏑́ ; insoóth, lov'd yoúth, I, 98.

Recht häufig wird auch die regelmässige Silbenzahl des Verses durch Vollmessung germanischer und romanischer Endungen, wie *-ed* (namentlich das Part.-Perf.) und *-ion*, herbeigeführt.

Mehrfache Senkungen kommen sowohl als Auftakte, wie auch im Innern des Verses selten vor. Gleichwohl ist die epische Cäsur öfters anzutreffen. Nach W. v. Scholten kommen in *Antonio and Mellida* 2,43 % , in *Antonio's Revenge* 2,36 %, in *Sophonisba* 4,49 % und in *The Insatiate Countesse* 4,19 % vor. Auch epische Cäsuren bei klingender Endung sind nicht selten z. B.:

Of heaven's graces, the most adored beautie, I. 50.
My vessel ready to row me downe the river, III, 155.

etc.; vgl. a. a. O. S. 18, wo auch einige gleitende epische Cäsuren citiert sind:

Then shield of Telamon, not to be pierc'd, though struck I, 173.
Above the adamant; the goates bloud shall not breake me III, 120 etc.

Dem entsprechend sind auch klingende und gleitende Endungen in den späteren Stücken in zunehmender Proportion anzutreffen; in *Antonio and Mellida* 2,15 %, in *Antonio's Revenge* 2,62 %, in *Sophonisba* 8,19 %, in *The Insatiate Countesse* 17,9 %, davon manche aus zwei Worten bestehend (vgl. a. a. O. S. 8—11).

Unter diesen Umständen ist es begreiflich, dass *light* und *weak endings* ausserordentlich selten, wenn überhaupt,

begegnen. Gleichwohl macht Marston von dem damit in Zusammenhang stehenden *enjambement* doch keinen gerade sparsamen Gebrauch; übrigens findet sich auch diese Eigenthümlichkeit in seinen früheren Dramen entschieden seltener vor, als in den späteren.

Besonders auffallend ist das häufige Vorkommen des Reimes bei Marston, und namentlich der Umstand, dass er ihn ganz im Gegensatz zum Shakespere'schen Brauch in den späteren Stücken häufiger anwendet, als in den früheren. Nach von Scholten begegnen in *Antonio and Mellida*, 7,68 %, in *Antonio's Revenge* 10,01 %, in *Sophonisba* 15 %, in *The Insatiate Countesse* 14,01 % Reimverse.

Reimpaare werden von Marston, wie von den früheren Dichtern, namentlich gern als Schluss längerer Reden oder als Akt- und Scenenschlüsse verwendet; manchmal aber stehen zwei, drei und selbst mehr *couplets* an solchen Stellen, oder das Metrum geht geradezu in den *heroic verse* über, vgl. z. B. den Schluss des dritten Aktes von *The insatiate Countesse*. Unter klingenden Reimen sind die gebrochenen ziemlich zahlreich vertreten. Oftmals findet sich bei Marston — ähnlich wie bei Ben Johnson und Chapman — auch eine rhetorische Wiederholung desselben Wortes als Versausgang, die in solchen Fällen dann vielleicht nicht als beabsichtigter Reim aufzufassen ist. Ferner ist bemerkenswerth, dass bei ihm öfters *couplets* von ungleicher Länge vorkommen, z. B.

Once every night Ile dew thy funerall hearse,
With my religious teares. I, 105.
I feare you know not what I feare.
Your love is pretious, yet mine honour's deare. III, 143.

und ähnliche Combinationen (vgl. von Scholten S. 27—38).

§ 174. Der Vers Th. Middletons, der im Allgemeinen mit demjenigen Marstons Aehnlichkeit hat, scheint recht ungleichmässiger Art zu sein, wenn anders die in der Ausgabe von Dyce [1] uns vorliegende Ueberlieferung des Textes eine zuverlässige ist.

[1] The Works of Thomas Middleton, now first collected etc. by the Rev. Alexander Dyce, London, Edw. Lumley 1840. 5 vols. 8°.

An manchen Stellen kommen zahlreiche Verse mit doppelten und selbst mehrfachen Senkungen zu Anfang, im Innern und als Ausgang des Verses vor, z. B. zu Anfang von *The Old Law* (vol I, S. 6 und 7):

Are thére not féllows that lie bédrid in their óffices? S. 6.
Have héld them lóng enoúgh, and such spírits as yoú,
Were theý remóv'd, would leáp intó their dígnities? S. 7.
That cut óff poór men's dépts to their rich créditors. ib.

Auch epische Cäsuren begegnen bei ihm recht oft. An anderen Stellen dagegen ist der Vers regelmässiger gebaut, so z. B. zu Beginn des fünften Aktes desselben Stückes, obwohl derselbe mit einem unregelmässigen Verse beginnt:

Be ready with your prisoner; we'll sit instantly I. S. 93.

Auch kommen hier nicht so viele klingende und gleitende Endungen vor: etwa 46 in 200 Versen. Auch die Zahl der *run-on lines* beträgt nur 40 in diesem Passus.

Aehnlich verhält es sich mit anderen Stücken dieses Dichters. — Eine charakteristische Eigenthümlichkeit in der Versification derselben ist die, dass nicht nur zu Ende einzelner Akte und Scenen, sondern auch innerhalb derselben oft längere Partien in *heroic verse* vorkommen, z. B. in *A Mad World my Masters* (vol. II, S. 342, S. 384/5 etc.), in *The Roaring Girl* (vol. II, S. 440—45 etc.) in *The Honest Whore* (vol. III, S. 49 ff. etc.) Indess auch die *heroic couplets* werden nicht in strenger Reihenfolge consequent durchgeführt, sondern manchmal durch einzelne oder mehrere reimlose Verse unterbrochen.

Der Dialog ist ein sehr lebhafter. Kürzere und längere, sechstaktige Verse kommen aber auch sonst häufig vor. Einen bedeutenden Umfang nimmt in den Middleton'schen Dramen die Prosa ein.

§ 175. Für Th. Dekkers Vers ist es schwer, charakteristische Eigenschaften anzugeben. Vielleicht bewirkte seine Thätigkeit als einer der gesuchtesten Mitarbeiter der zeitgenössischen Dramatiker, dass dem *blankverse* seiner Dramen, die übrigens in der uns vorliegenden, bei John Pierson, London, 1873 erschienenen Ausgabe nur mangelhaft ediert

zu sein scheinen, charakteristische Züge nur in geringerem Masse anhaften. Wie bei Webster kommen auch bei ihm oft doppelte Senkungen vor; auch epische Cäsuren sind bei ihm nicht selten (vgl. S. 56). Klingende Endungen finden sich bei ihm viel häufiger, als bei jenem, und in dieser Hinsicht, sowie in dem an solchen Stellen damit zusammenhängenden, relativ seltenen Auftreten des *enjambement* erinnert er bisweilen an Fletcher, (vgl. z. B. den Anfang von *The Whore of Babylon*); für gewöhnlich freilich haben die stumpfen Endungen (worunter jedoch *light* und *weak endings* selten) die Oberhand, und auch das *enjambement* ist dann häufiger anzutreffen.

Mit Marston hat er den reichlichen Gebrauch des Reimes gemein, nicht nur zu Ende von Akten, Scenen und längeren Reden, sondern auch innerhalb derselben, öfters in längerer Folge gereimter Zeilen (vgl. vol. II, S. 216. 7, III, 268, 269, 270, 271, 272 etc.; dies Stück — *If this be not a good play* — bewegt sich überhaupt vorwiegend in Reimversen und in Prosa; doch auch IV, 160, 161, 162 etc. 256 etc.).

Auch die häufige Verstheilung durch Wechsel der Rede hat er mit Marston gemein.

§ 176. Th. Heywoods *blankverse* ist im Ganzen sehr gewandt und harmonisch gebaut, wenn sich auch die gewöhnlichen metrischen Licenzen wohl sämmtlich bei ihm nachweisen lassen. Schwebende Betonung freilich dürfte selten vorkommen. Kürzere und längere Verse sind manchmal bei ihm anzutreffen, wenn auch viele davon wohl auf falscher Eintheilung beruhen. Die charakteristische Eigentümlichkeit Heywoods scheint die zu sein, dass häufig Reimverse als Schluss selbst kürzerer Reden bei ihm begegnen (vgl. vol. I, S. 6, 7, 24, 25, 28, 30, 34 etc. 195, 199, 201, 202, 205, 206, 207 etc.; II, 5, 10, 12, 13, 14, 15, 16 etc. 93, 94, 95, 96, 100, 101, 102, 103 etc., 167, 168, 170, 171, 172, 173 etc. und so in allen seinen Stücken).

In manchen seiner Dramen kommt auch die Prosa zu reichlicher Verwendung.

§ 177. Den allgemeinen Charakter von Fords *blankverse* hat Ward, *Engl. Dramatic Literature* II, 307 mit folgenden Worten gut gekennzeichnet: „*His versification is distinguished by a fluency not devoid of strength; his verse is as sweet as Fletcher's, without having the same tendency to effeminacy of cadence; though Ford is fond of double endings to his lines, his verse does not convey the impression of excess in this or in any other particular*“.

In dieser letzteren Hinsicht macht sich übrigens auch ein Unterschied zwischen Fords frühesten und seinen späteren Dramen bemerkbar. In *The Lover's Melancholy* beträgt das Verhältniss von klingenden zu stumpfen Endungen nach unserer ungefähren Schätzung etwa 25—30 %; in *Perkin Warbeck* dagegen 45—50 %. Dabei sind, ähnlich wie bei Fletcher, auch gleitende Endungen nicht selten anzutreffen. Abgesehen von dieser Eigenthümlichkeit des Versausgangs ist aber Fords Vers sehr regelmässig. Fehlende Auftakte und Senkungen im Innern dürften kaum zu constatieren sein, selten auch schwebende Betonungen. Selbst von der Taktumstellung macht er nur einen mässigen Gebrauch.

Doppelte Auftakte und Senkungen im Innern gestattet er sich fast gar nicht. Auch epische Cäsur habe ich trotz sorgfältiger Durchsicht längerer Abschnitte der einzelnen Stücke nicht entdecken können. Reime kommen für gewöhnlich nur zum Schluss von Akten und Scenen vor. Der Prosa bedient sich auch Ford in ausgiebigem Masse.

§ 178. Viel unregelmässiger, als der *blankverse* Fords, ist derjenige des letzten hervorragenden Dramatikers dieser Epoche: James Shirley. Er ähnelt am meisten demjenigen Shaksperes in der letzten Hälfte seiner dichterischen Thätigkeit, doch mit einem starken Zusatz Fletcher'scher Eigenthümlichkeiten. In Bezug auf den Inhalt, wie auch auf die Form seiner Stücke wurde Shirley von beiden Dichtern stark beeinflusst.

Was zunächst die Silbenmessung anlangt, so möge hier gelegentlich der Besprechung dieses letzten Dramatikers unter den Nachfolgern Shaksperes hervorgehoben werden,

dass dieselbe sich noch im Wesentlichen auf dem Shakspere'schen Standpunkt befindet.

Namentlich ist zu bemerken, dass die romanischen Endungen *-ion, -ience, -ious, -uous* etc. von Shirley noch geradeso wie von Shakspere und den übrigen Dichtern dieser Zeit nach Belieben einsilbig und zweisilbig (vollgemessen) gebraucht werden; nur für die letztere Verwendung ist es zweckmässig, einige Beispiele anzuführen, die in allen der in den 6 Bänden der Dyce'schen Ausgabe von Shirleys Werken chronologisch geordneten Dramen vorkommen:

Now to avoid the like affliction, vol. I, 47;

ähnlich *pássión* I, 108, 125, *réputátión* I, 110, *ambítión* I, 111, 194, *perféctión* 120, *millións* I, 128, *opínión* I, 194, *óbservátión* II, 100, *relígión* II, 195, *áctión* III, 109, *propórtión* IV, 108, *perféctión, descríptión* IV, 120, *diréctión* IV, 127, *concéptión* IV, 532, *pénsión* V, 13, *opínión* V, 19, 20, *óbservátión* V, 24, *effúsión* V, 235, *éxpectátión* V, 438, *commíssión* VI, 55, *círcumvéntións* VI, 95, *víndicátións* VI, 338 etc. etc. Neben dieser am zahlreichsten vertretenen zweisilbig gemessenen Endung auf *-ion* kommen auch viele andere in ähnlicher Verwendung vor, wie: *Antónió* I, 105, (dagegen *António* I, 111) *vírtuoús* I, 106, *tédioús* II, 100, *glórioús* IV, 106, *Berínthiá* I, 111, 113; *coúrtiér* II, 199; *váliánt* III, 108, (dagegen *váliant* III, 199); *obédiénce* III, 114; *lánguáge* III, 199; *márriáge* IV, 129 etc. etc.

Viel seltener dagegen begegnen Vollmessungen germanischer Flexionsendungen, wie z. B.:

Perhaps I shall be poisonèd at dinner, II, 255.
As fair and tempting? or am I hurrièd, II, 227,

welcher letztere Vers wohl auch mit fehlender Hebung nach der Cäsur und klingendem Ausgang gelesen werden könnte.

Gelegentlich ist auch noch die Perfect-Endung vollgemessen anzutreffen: *I promisèd to meet Hippolito* etc. II, 257.

Was nun den Versrhythmus des Shirley'schen *blankverse* betrifft, so ist vor allem die grosse Mannigfaltigkeit in der Anwendung der verschiedenen Cäsurarten für ihn

charakteristisch. Dieselbe tritt schon in seinen ersten Stücken zu Tage. So kommen z. B. in seinem Lustspiel *Love Tricks* auf 100 Verse 20 Verse mit stumpfer und 15 Verse mit lyrischer Cäsur nach dem zweiten Takt, 35 Verse mit stumpfer, 13 mit lyrischer Cäsur nach dem dritten Takt, 15 Doppelcäsuren und zwei epische Cäsuren nach dem dritten Takt.

Das relativ häufige Vorkommen der beiden letztgenannten Cäsurarten ist überhaupt besonders hervorzuheben. Epische Cäsuren dürften bei Shirley mindestens ebenso oft vorkommen, als bei Shakspere; öfters begegnen auf einer Seite mehrere Fälle, z. B. vol. I, 104:

From other fair engagement, I would be proud ....
Through Portugal their persons, and drawn to Avero ....
And glad my noble father, to whom you are ....

Andere Beispiele, die sich ungesucht darboten, finden sich I, S. 106, 193 (erster Vers) II, S. 14; ferner S. 12 nach dem ersten Takt:

Dominion, to whom we shall more willingly,

ausserdem IV, 106, 107; am häufigsten scheint epische Cäsur nach dem dritten Takt vorzukommen, den er überhaupt für die Cäsur bevorzugt.

Doppelcäsuren kommen bei Shirley in grosser Mannigfaltigkeit vor. Einige Beispiele mögen dies veranschaulichen:

With all your graces | waiting on you; || there
Love hath made you | a throne to sit, || and rule vol. I, S. 10.
Your frowns | like winter storms || make it seem dead, ib.
Selina, | for I say || my heart is cold, ib. S. 11.
Well, sir, | I know you have rhetoric; || but I ib.,

also hier mit epischer Cäsur nach dem vierten Takt; die Nebencäsur kann auch hinter *know* angenommen werden.

Zahlreiche andere Combinationen liessen sich anführen, zumal wenn man noch die durch den Wechsel der Rede veranlassten Doppelcäsuren in Betracht zieht. Meistens aber wird diese Cäsurart durch das *enjambement* herbeigeführt, wovon Shirley einen reichlichen Gebrauch macht.

Schon in dem oben erwähnten Jugenddrama kommen auf 100 Verse etwa 15 Fälle.

In einem späteren Stück, *The Royal Master* (vol. IV, 105 ff.), kommen etwa 40 Fälle auf 100 Verse. Damit im Zusammenhange stehen die ziemlich vielen *light* und *weak endings*, die sich Shirley gestattet, und die in den späteren Stücken zusammen etwa 10% ausmachen dürften. Ziehen wir noch seine häufigen Taktumstellungen, gelegentliches Vorkommen schwebender Betonungen und des Fehlens des Auftaktes oder einer Senkung im Innern des Verses in Betracht, so sind damit die wesentlichsten Eigenthümlichkeiten erwähnt, die Shirleys *blankverse* mit demjenigen Shaksperes gemein hat.

An Fletcher dagegen erinnern namentlich die zahlreichen klingenden Endungen, die bei Shirley vorkommen, und unter denen auch gleitende oft genug anzutreffen sind. In den ersten Stücken mag die Zahl der klingenden Endungen etwa 30%, in den späteren etwa 35—40% betragen. Erwähnenswerth ist noch, dass unter den aus zwei Wörtern bestehenden klingenden Endungen manche vorkommen, in denen, gerade wie bei Fletcher, das letzte in der überzähligen Senkung stehende Wort doch einen gewissen logischen Accent trägt, z. B.:

You must be more than wóman, and you áre sò. vol. III, S. 315; ähnlich S. 319, IV, 145.
They will be mad before they come to áge èlse. IV, 149.

Folgende Probe aus *The Royal Master* möge von Shirleys Vers eine Vorstellung geben (Act. I, Sc. 1, v. 40—60; vol. IV, S. 106/7):

King: *How does Montalto like the duke?*
Montalto: *Sir, Naples cannot study an addition*
Of fame, beyond what this alliance will
Deserve in future story; the excess
Of what is good, nay, excellent in him,
Would stock a barren province.
King: *'Tis our happiness.*
Montalto (aside): *But 'tis not mine; for though I thus disguise*
My face and tongue, my heart is my own friend,
And cannot wish my ambition supplanted
By any smooth-chinn'd prince alive. — My lords —

Andrugio: *Look how they flock, and fawn upon his greatness!*
These are his creatures, by his power placed
So near about the king, he can hear nothing
Of his great favourite, but what their flattery
And partial tongues convey into his ear.
Riviero: *Pity so sweet a nature as the king's*
Should be abus'd by parasites! but I may
I time dissolve these court mists, that so long
Have hung upon't, and render the king's eyes
Free to distinguish objects, if there be
No witchcraft exercised upon his senses.

Auch für diesen Dichter trifft die neuerdings von Dr. Abbott in Bezug auf Shakspere gemachte, von Prof. J. B. Mayor (*Chapters on English Metre*, London, 1886, S. 175) näher präcisierte Behauptung zu, dass klingende Endungen namentlich in ruhiger, höfischer Unterredung vorkommen, dagegen viel seltener in tragischen, pathetischen Stellen.

So finden sich z. B. in einem schönen Passus dieser Art des nämlichen Dramas (Act. II, Sc. 2, beginnend: *You promis'd, sir, a secret*; vol. IV, S. 130) von 20 Versen nur zwei klingende Endungen und unter den 18 stumpfen keine einzige *light* oder *weak ending*, was auch bezeichnend für den energischen Ton der Rede ist.

Aehnliche Beobachtungen würden sich auch für die untergeordneteren Dramatiker dieses Zeitraums anstellen lassen, welche wir jedoch hier nicht in Betracht ziehen könnnen.

V. Der *blankverse* Miltons.

§ 179. Den nächsten wichtigen Abschnitt in der Entwickelungsgeschichte des englischen *blankverse* bildet die Behandlung desselben bei Milton.

Was den Bau des Verses im Allgemeinen betrifft, so ist er sicherlich als ein von dem gewöhnlichen Schema stark abweichender zu bezeichnen, doch keineswegs als ein so unregelmässiger, wie es nach der Darstellung Massons in der Einleitung zu seiner grossen Ausgabe des Dichters (vol. I, p. CVII—CXXXII) auf den ersten Blick der Fall zu sein scheint. Dies liegt daran, dass Masson, dessen Unter-

suchungen übrigens ebenso interessant als werthvoll sind, zwar alle Unregelmässigkeiten des Milton'schen *blànkverse* zusammengestellt, aber keinerlei Angaben darüber mitgetheilt hat, in welchem Verhältniss dieselben zu den regelmässig gebauten Versen stehen, ferner daran, dass er die erlaubten Unregelmässigkeiten, welche zur Belebung des Metrums dienen, nicht von den unerlaubten, die als Hemmungen anzusehen sind, geschieden hat, endlich daran, dass er in zu einseitiger Weise die prosaische Wortbetonung als die allein für die Bezeichnung des Versrhythmus massgebende angenommen, während, wie schon früher (vgl. §§ 11 und 12) bemerkt, der allgemeine Versrhythmus, zumal in gleichmetrischen Gedichten, unzweifelhaft einen starken und vielfach modificierenden Einfluss auf die gewöhnliche Wortbetonung ausübt, dem aber bei Massons metrischer Beschreibung des *blankverse* keine Rechnung getragen wird.

Denn wenn Masson hinsichtlich rein schematischer Scansion wie z. B.:

Of màns first disobèdience ànd the fruit ....
Burnt àfter thèm to thè bottòmless pìt ....

mit Recht bemerkt: *„This of course is too horrible, and such barbarous readers are imaginary"* — so ist es doch m. E., wie bereits früher (vgl. S. 23) bemerkt, nicht möglich, *„to let the music of each line arise out of it as it is read naturally"*, wie Masson sich ausdrückt, wenn nicht darunter zu verstehen ist, dass dem allgemeinen Versrhythmus [1] dabei einigermassen Rechnung getragen werden müsse.

Nur auf diese Weise können manche Verse den Eindruck von fünftaktigen Jamben machen, während sie, wie z. B. auch der zuletzt citierte bei ganz natürlicher Betonung viel eher für Viertakter gelten könnten.

Verse solcher Art nun, bei denen silbenzählende, schwebende Betonung zweier einsilbiger oder eines zwei-

[1] Auch A. E. Ellis bemerkt (*Transact. Philol. Soc.* 1875/6 p. 436): .... *„poets do not write isolated lines, but passages, and the rhythm of each line is intended to fit in with the rhythm of its neighbours"* — natürlich nur in gleichrhythmischen Dichtungen.

oder mehrsilbigen Wortes zu Hilfe kommen muss, um sie zu Fünftaktern zu machen, kommen bei Milton in ziemlicher Anzahl vor und gehören natürlich nicht zu den Vorzügen seines Versbaues. Doch sind sie keineswegs so verhältnissmässig häufig anzutreffen, wie man nach Massons Liste von *„dissyllabic variations“* (p. CXVII), wovon die meisten mit schwebender Betonung zu scandieren sind, anzunehmen versucht sein könnte. So sind in den ersten 400 Versen von *Paradise Lost* nur 7 derartige Verse anzutreffen (1, 54, 92, 154, 221, 249, 306), zum Theil mit unangenehm störendem Widerstreit des Wort- und Versaccents:

Reserv'd him to more wrath; for now the thought 54.
From what highth fall'n; so much the stronger prov'd 92.

Leichtere Gegensätze zum Versrhythmus, nämlich, dass von zwei gleich unbedeutenden Wörtern, die eigentlich beide in der Senkung stehen sollten, eines die Hebung trägt, wie z. B. in den Versen:

In the beginning how the Heav'ns and Earth 9.
Came singly where he stood on the bare strand, 379, 450,

kommen ebenfalls nur vereinzelt vor.

Auch in den vierhundert ersten Versen von *Paradise Regained* sind nur 8 Fälle beiderlei Art anzutreffen (7, 24, 73, 302, 349, 352, 361, hier kann durch doppelte Taktumstellung nach der Cäsur geholfen werden, 399). In der entsprechenden Zahl von regelmässigen, fünftaktigen Versen zu Anfang von *Samson Agonistes*, nämlich 1—114, 176—276, 332—520, kommen 9 Fälle vor (13, 232, 256, 260, 341, 391, 403, 409, 453), und unter diesen befinden sich manche, die der erlaubten Licenz der T a k t u m s t e l l u n g jedenfalls sehr nahe stehen.

§ 180. Von dieser metrischen Freiheit macht nun Milton einen sehr ausgiebigen Gebrauch.

In den genannten Abschnitten der vorerwähnten Dichtungen kommt sie vor in *Paradise Lost* an erster Stelle in 68, nach der Cäsur in 8 Fällen (19, 32, 66, 105, 159, 298, 312, 336), an beiden Stellen zugleich in 3 Fällen (207, 247, 340); in *Samson Agonistes* an erster Stelle in 73 Fällen, nach der Cäsur in 8 Fällen (42, 63, 111, 168, 364, 385, 424,

461), an beiden Stellen zugleich in 1 Fall (18); in *Paradise Regained* an erster Stelle in 53 Fällen, nach der Cäsur in 10 Fällen (55, 206, 228, 229, 237, 264, 303, 332, 334, 390), an beiden Stellen zugleich in 2 Fällen (259, 294).

Dass ein Dichter von Miltons hoher Begabung sich dieser Freiheit oft mit malender und rhetorischer Wirkung bedient, bedarf kaum der Erwähnung; vgl. z. B. die Verse:

Favoured of Heaven so highly, to fall off
From their creator, etc. Par. Lost. I, 30.
To do aught good never will be our task, ib. 159.
Roused from the slumber on that fiery couch, ib. 377.
Great in renown, and called the Son of God. Par. Reg. I, 136.
Ease to the body some, none to the mind Sams. 18.

§ 181. Diese Wirkung wird öfters noch verstärkt, wenn Taktumstellung und doppelte Senkung, resp. Silbenverschleifung in einem und demselben Verse combiniert auftreten, wie z. B. in:

Victory and triumph to the Son of God, Par. Reg. 173.
Dungeon, or beggary, or decrepit age! Sams. 69.
Back to the gates of Heaven: the sulphurous hail, Par. Lost I, 171.

Im Uebrigen macht er von dieser letzteren Freiheit einen ziemlich sparsamen Gebrauch. Doppelter Auftakt kommt in dem erwähnten Abschnitt des *Paradise Lost* nur einmal vor:

To adore/the Conqueror, who now beholds Par. Lost I, 323;

doppelte Senkungen, resp. Verschleifungen im Inneren des Verses sind etwas häufiger anzutreffen, nämlich in etwa 20 Fällen, die aber meistens die Verschleifung des bestimmten Artikels vor folgendem Vocal betreffen; entschieden doppelte Senkungen[1] liegen vor in:

Whom reason hath equalled, force hath made supreme Par. Lost I, 248.
Was moving toward the shore; his ponderous shield, ib. 284.

Aehnlich verhält es sich in *Paradise Regained*, nämlich ebenfalls etwa 20 Fälle, und etwa 15 in *Samson*. Dabei sind natürlich die gewöhnlichen, prosaischer Redensweise entsprechenden

---

[1] Vgl. auch die von Masson p. CXX–CXXII mitgetheilten Beispiele von *Trisyllabic variations*, von denen viele aber auf die besonders zu betrachtende Licenz der epischen Cäsur zurückzuführen sind.

Contractionen wie in *disobedience, hideous, portion, remov'd, rais'd* etc. nicht in Betracht gezogen.

§ 182. Fehlen des Auftaktes, eine Freiheit, die Milton sich in seinem Viertakter so oft gestattet, kommt in seinem *blankverse* jedenfalls nur sehr vereinzelt vor. In den drei näher betrachteten Abschnitten findet sich nur ein Beispiel, nämlich:

But to vanquish by wisdom hellish wiles! Par. Reg. I, 175,

also in Verbindung mit epischer Cäsur, so dass die übliche Silbenzahl bewahrt bleibt.

Schwebende Betonung würde man hier nur ungern zugestehen, während dies in dem ähnlich gebauten, von Masson I, S. CXVIII citierten Verse:

On a sunbeam swift as a shooting star

eher möglich ist.

Mit Recht bemerkt Masson (S. CXIX), dass in solchen, von der gewöhnlichen Norm stark abweichenden Versen die eine Unregelmässigkeit oft durch eine andere ausgeglichen wird, wie z. B. in dem vorletzten Verse der fehlende Auftakt durch die überzählige Senkung vor der Cäsur. Vor allen Dingen aber erhalten auch sie durch den allgemeinen, fünftaktigen, aufsteigenden Versrhythmus ihren in das Ganze sich einfügenden, jambischen Klang.

§ 183. Mehr als durch alle bisher erwähnten metrischen Licenzen wird Miltons Versbau durch die grosse bei ihm zu beobachtende Manigfaltigkeit in der Behandlung der Cäsur und das damit im engsten Zusammenhange stehende häufige Vorkommen des *enjambement* charakterisiert.

Von der Cäsur kommen alle drei Arten bei ihm vor. Die stumpfe und die lyrische nach dem zweiten und dritten Takt sind natürlich die am häufigsten anzutreffenden, doch auch epische Cäsur ist nicht selten an beiden Versstellen zu constatieren. Daneben begegnen alle diese Cäsurarten auch an anderen Versstellen und zwar gewöhnlich dann mit einer Nebencäsur verbunden. Das Verhältniss der einzelnen Arten zu einander wird durch folgende Zahlenangaben wenigstens annähernd klar werden.

Stumpfe Cäsur nach dem zweiten Takt findet sich in den genannten Abschnitten, und zwar zunächst des *Paradise Lost* in 98 Versen; lyrische Cäsur nach dem zweiten Takt, also im dritten, in 107 Versen, epische Cäsur nach dem zweiten Takt in 4 Versen (91, 202, 318, 326); nach dem dritten Takt stumpfe Cäsur in 106 Versen, lyrische Cäsur in 44 Versen, epische Cäsur in 5 Versen (17, 39, 115, 146, 171 (?); Cäsuren an anderen Versstellen, meist Doppelcäsuren, in 36 Fällen. In *Paradise Regained* finden sich nach dem zweiten Takt 117 stumpfe und 66 lyrische Cäsuren, ferner eine epische (175), nach dem dritten Takt 113 stumpfe, 49 lyrische und 2 epische Cäsuren (33, 42), ausserdem 52 Cäsuren, meist Doppelcäsuren, an anderen Versstellen. In *Samson Agonistes* begegnen nach dem zweiten Takt 111 stumpfe, 68 lyrische, 2 epische Cäsuren (33, 339); nach dem dritten Takt 97 stumpfe, 63 lyrische, 5 epische Cäsuren (362, 377, 393, 399, 511), ausserdem 42 Cäsuren, meist Doppelcäsuren, an anderen Versstellen (12 Verse sind Drei- oder Viertakter).

Im Ganzen scheinen also in Miltons *blankverse* die Cäsuren nach dem zweiten und dritten Takt so ziemlich in gleicher Anzahl vorhanden zu sein, nur kommen die stumpfen etwas häufiger vor, als die lyrischen, während bei Surrey stumpfe Cäsur nach dem zweiten Takt weitaus die gebräuchlichste Cäsurart war.

Unter den meist an ungewöhnlicher Versstelle eintretenden Doppelcäsuren ist lyrische Cäsur nach dem ersten bei stumpfer Nebencäsur nach dem dritten Takt beliebt:

That shepherd || *who first taught* | *the chosen seed* Par. Lost I, 8;

ähnlich v. 5, 19, 52, 116, 139, 224, 239; *Par. Reg.* I, 95, 140, 143, 232, 262, 320; *Samson* 375, 437, 478.

Auch lyrische Cäsur nach dem ersten nebst lyrischer Nebencäsur nach dem dritten Takt ist nicht selten, wie in folgendem Verse:

Shall grieve him, || *if I fail not,* | *and disturb* Par. Lost I, 167;

ähnlich *Par. Reg.* I, 20, 38, 71, 129, *Samson* 54, 254, 387, 404, 417, 426, 481.

Stumpfe Cäsur nach dem zweiten nebst stumpfer Nebencäsur nach dem vierten Takt oder umgekehrt ist gleichfalls nicht ungewöhnlich, nach Art des folgenden Verses:

If thou beest he — || but Oh how fallen! how changed Par. Lost I, 84.
Weakly at least | and shamefully — || a sin Sams. 499.

ähnlich 59, 80, 207; *Par. Reg.* 49, 198, 215, 274, 327, 330, 350, 368; *Samson* 386, 496.

Alle die verschiedenen möglichen Combinationen anzugeben, würde zu weit führen und wäre auch überflüssig.

§ 184. Das aber muss hervorgehoben werden, dass diese meist mit Nebencäsuren verbundenen, ungewöhnlichen Cäsuren in der Regel durch sogenannte *run-on lines* veranlasst werden, wie denn die für Miltons *blankverse* im Obigen nachgewiesene grosse Mannigfaltigkeit in der Behandlung der Cäsur überhaupt mit dem ausserordentlich häufigen Vorkommen des *enjambement* zusammenhängt, welche Erscheinung bei ihm eine viel grössere Ausdehnung annimmt, als bei irgend einem andern Dichter. In *Paradise Lost* finden sich unter den ersten 400 Versen 242, in *Paradise Regained* 219 und in *Samson* 176 *run-on lines*, im Ganzen also 637 Fälle von *enjambement* in 1200 Versen, darunter sehr oft 3—6 nicht durch End-Pausen unterbrochene Verse unmittelbar auf einander folgend. Dabei ist anzuerkennen, dass in der meisterhaften Art und Weise, wie Milton Vers und Satz in einander zu verschlingen versteht, gerade der Hauptreiz seiner Behandlung des *blankverse* beruht.

§ 185. Was den Versausgang betrifft, so bevorzugt Milton in seinen epischen Dichtungen den stumpfen Ausgang in unverkennbarster Weise, wenn auch die früher öfters geäusserte Annahme, dass er den weiblichen Ausgang ganz meide, unrichtig ist, wie Masson nachgewiesen hat.

Im ersten Buch des *Paradise Lost*, welches 798 Verse umfasst, kommen nach Masson's Zählung (vgl. I, S. CXXIV) nur 9 weibliche Ausgänge vor, also kaum 1 %. In andern Büchern sind vielleicht etwas mehr anzutreffen, so im zehnten 5 %, in *Paradise Regained* etwa 3 %. Am häufigsten kommen weibliche Versausgänge, die er offenbar für den epischen

blankverse als nicht geeignet ansah, in den lebhafter gehaltenen Stellen vor. Für den dramatischen *blankverse* schienen sie ihm keineswegs ungeeignet; unter den 1300 *blankverse*-Zeilen seines *Samson Agonistes* kommen 230 Verse vor mit klingendem Ausgange, also c. 16 %, demnach etwa die gleiche Anzahl, wie in den Dramen aus Shakspeares zweiter Periode.

In einzelnen Fällen begegnen sogar Verse mit gleitenden Endungen (zwei überzähligen unbetonten Silben), z. B.:

Such solitude before choicest society. Par. Reg. I, 302,
Great benefactors of mankind, deliverers, ib. III, 82,
To accept of ransom for thy son, their prisoner. Sams. 1460,

u. a. m. — Masson hat Recht, diese Scansion derjenigen als sechstaktige Verse vorzuziehen (S. CXXVI). Denn diese kommen bei Milton wohl nur in den in freien, ungleichmetrischen Rythmen geschriebenen Chor-Reden seines *Samson Agonistes* vor, z. B.:

A thousand foreskins fell, the flower of Palestine, 144.
Up to the Hill by Hebron, seat of giants old — ib. 148,

so wie auch dort zwei-, drei- und viertaktige Verse begegnen (bisweilen auch in den Monologen des *Samson*, und zwar öfters, abweichend vor dem sonstigen dramatischen Brauch, mehrere kurze Verse aufeinander folgend), dagegen nicht in den beiden Epen.

In den Chören macht sich öfters auch der Reim bemerkbar, doch seltener in Reimpaaren, wie bei den Dramatikern der Shakspere'schen Zeit, als vielmehr in willkürlichen Reimverschlingungen (vgl. u. a. v. 1660—1707, 1745—1758).

§ 186. Die nachstehende Probe (*Paradise Lost* V, 1—25) möge dazu dienen, von dem Milton'schen *blankverse* ein Bild zu geben:

Now Morn, her rosy steps in the eastern clime
Advancing, sowed the earth with orient pearl,
When Adam waked, so customed; for his sleep
Was aery light, from pure digestion bred,
And temperate vapours bland, which the only sound
Of leaves and fuming rills, Aurora's fan,

Lightly dispersed, and the shrill matin song
Of birds on every bough. So much the more
His wonder was to find unwakened Eve,
With tresses discomposed, and glowing cheek,
As through unquiet rest. He, on his side
Leaning half raised, with looks of cordial love
Hung over her enamoured, and beheld
Beauty which, whether waking or asleep,
Shot forth peculiar graces; then, with voice
Mild as when Zephyrus on Flora breathes,
Her hand soft touching, whispered thus: — „Awake,
My fairest, my espoused, my latest found,
Heaven's last, best gift, my ever-new delight!
Awake! the morning shines, and the fresh field
Calls us; we lose the prime to mark how spring
Our tended plants, how blows the citron grove,
What drops the myrrh, and what the balmy reed,
How Nature paints her colours, how the bee
Sits on the bloom extracting liquid sweet".

VI. Der *blankverse* der Restauration und des achtzehnten Jahrhunderts.

§ 187. Ueber den *blankverse* der Dramatiker der Restaurationszeit liegen m. W. keine besonderen Untersuchungen vor. Dryden handhabt ihn mit vielem Geschick. Hinsichtlich der Wortbetonung und Silbenmessung gilt für diese Versart dasselbe, was schon bei der Besprechung seines *heroic couplet* bemerkt worden ist.

Auch ist nicht zu verkennen, dass sein *blankverse*, ähnlich wie jenes Metrum, einen geschlosseneren Bau angenommen hat, als dies bei den meisten der Nachfolger Shaksperes der Fall war. Die von diesen Dichtern zum Theil in grossem Umfange zugelassenen rhythmischen Licenzen wendet er ebenso wie in seinem *heroic verse* nur in bescheidenem Masse an.

Sogar Taktumstellungen begegnen nicht häufig, wie daraus geschlossen werden dürfte, dass in je 100 Anfangsversen von *All for Love* zu Anfang des Verses nur 8 Fälle begegnen, nach der Cäsur nur 1, von *Oedipus* zu Anfang

des Verses 10, nach der Cäsur 3, von *Troilus and Cressida* zu Anfang des Verses 15, nach der Cäsur 5, von *Don Sebastian* zu Anfang des Verses 13 Fälle, nach der Cäsur kein Fall, im Ganzen also nur 55 Fälle in 400 Versen.

Andere Freiheiten, wie Verschleifungen, doppelte Senkungen, fehlende Senkungen im Innern und fehlende Auftakte, sind noch viel seltener zu constatieren.

Die letztere Licenz begegnet in den erwähnten 400 Versen nur einmal, nämlich in *Don Sebastian:*

Happen'd to be King? And yet I serv'd him.

Die nöthige Abwechslung im Bau des Metrums wird, wie bei Drydens *heroic verse*, hauptsächlich durch die Verschiedenartigkeit der Cäsur und des Versausgangs bewirkt. Die Cäsur verhält sich ähnlich wie beim *heroic couplet*, wie sich aus folgenden Angaben schliessen lässt. In *All for Love* begegnen in 100 Versen nach dem zweiten Takt stumpfe Cäsuren: 27, klingende: 21; nach dem dritten Takt stumpfe: 28, klingende: 10, Doppelcäsuren: 11, kurze Verse: 3; in *Oedipus* nach dem zweiten Takt stumpfe Cäsuren: 28, klingende: 16; nach dem dritten Takt stumpfe: 29, klingende: 14, Doppelcäsuren: 5, kurze Verse: 9; in *Troilus and Cressida* nach dem zweiten Takt stumpfe Cäsuren: 31, klingende: 21; nach dem dritten Takt: stumpfe: 29, klingende: 10, Doppelcäsuren: 1, kurze Verse: 7 und ein Sechstakter; in *Don Sebastian* nach dem zweiten Takt stumpfe Cäsuren: 36, klingende: 12; nach dem dritten Takt stumpfe: 29, klingende: 13, Doppelcäsuren: 7, kurze Verse: 3. Epische Cäsuren sind uns in den genannten 400 Versen nicht begegnet; sie werden aber gewiss ebenso gut wie im *heroic verse* vereinzelt zu finden sein.

Der wesentlichste Unterschied von diesem besteht in dem häufigeren Vorkommen klingender Endungen, obwohl dieselben in Drydens *blankverse* seltenere Verwendung finden, als in demjenigen mancher Dramatiker der Shakspere'schen Zeit. Es finden sich in je 100 Anfangsversen in *All for Love* 20, in *Oedipus* 35, in *Troilus and Cressida* 25, in *Don Sebastian* 38 klingende Endungen. Unter den stumpfen Endungen spielen die *light* und *weak endings* nur eine sehr

unbedeutende Rolle; in dem ersten Stück begegnen in dem betreffenden Passus 2 Fälle, in dem zweiten und dritten keiner, in dem vierten einer. Auch von dem *enjambement* macht Dryden nur mässigen Gebrauch. In dem ersten Abschnitt finden sich 21, in dem zweiten 28, in dem dritten 30, in dem vierten 10 Fälle.

Diese Angaben, die natürlich hier, wie anderwärts, nur als Fingerzeige dienen können, dürften doch im Grossen und Ganzen dem allgemeinen Charakter des Dryden'schen *blankverse* entsprechen. Frägt man aber nach dem Grunde für den regelmässigeren Bau desselben im Vergleich mit demjenigen Shaksperes und der meisten seiner Zeitgenossen, so liegt es wohl auf der Hand, dass der von Dryden mit so grosser Meisterschaft gehandhabte, seinem ganzen Wesen nach gleichmässiger gebaute *heroic verse*, den der Dichter so lange bevorzugt hatte, nothwendigerweise einen solchen Einfluss ausüben musste.

Auch von Drydens *blankverse* wird eine Probe wohl willkommen sein, um so mehr, als dessen Dramen ja nicht jedermann zur Hand sind.

Wir wählen den Anfang des dritten Aktes von *Don Sebastian, King of Portugal*:

Emperor: *Marry'd! I'll not believe it; 'tis imposture;*
Improbable they shou'd presume t'attempt,
Impossible they shou'd effect their wish.
Benducar: *Have patience till I clear it.*
Emperor: *I have none:*
Go bid our moving Plains of Sand lie still,
And stirr not, when the stormy South blows high:
From top to bottom thou hast toss'd my Soul,
And now 'tis in the madness of the Whirl.
Requir'st a sudden stop? unsay thy lye,
That may in tyme do somewhat.
Benducar: *I have done.*
For, since it pleases you it shou'd be forg'd
'Tis fit it shou'd: Far be it from your Slave,
To raise disturbance in your Sacred Breast.
Emperor: *Sebastian is my Slave as well as thou;*
Nor durst offend my Love, but that Presumption....
Benducar: *Most sure he ought not.*

Emperor: *Then all means were wanting;*
No Priest, no Ceremonies of their Sect:
Or, grant we these defects cou'd be supply'd,
How cou'd our Prophet do an act so base,
So to resume his Gifts, and curse my Conquests.
By making me unhappy! No the Slave
That told thee so absurd a story, ly'd.

§ 188. In Lees Dramen hat der *blankverse*, ähnlich wie sein *heroic verse*, mit demjenigen Drydens, dessen Mitarbeiter er ja gelegentlich war, grosse Aehnlichkeit. Auch auf seinen *blankverse* hat der *heroic verse*, in welchem er ebenfalls zuerst seine Stücke schrieb, eine glättende Wirkung ausgeübt. Unregelmässigkeiten im Rhythmus kommen selten vor. Kürzere und längere sechstaktige Verse sind gelegentlich eingemischt, z. B.:

May see his haughty Soul still mounting in his Face, vol. I, 13.
Especially the daughter of old Leontine, ib. S. 15.

Epische Cäsuren begegnen bei ihm vereinzelt:

And at the proof be matchless. — I long to read ib. S. 13.

Das *enjambement* wendet Lee überall nur in mässiger Verwendung an, etwa in dem Verhältniss von 12—15 : 100.

Bemerkenswerth ist, dass Verse mit klingenden Endungen auch bei ihm in seinen späteren Stücken häufiger vorkommen, als in den früheren. So begegnen sie in *The Rival Queens* nur in dem Verhältniss von etwa 10 : 100, in *Theodosius* und *The Massacre at Paris* in dem von 30—45 : 100.

Reimverse verwendet er gewöhnlich zu Ende von Akten und Scenen, doch, wie bereits früher erwähnt (vgl. § 100), in dem ersten und letzten der oben erwähnten Stücke auch sonst in längerer Reihenfolge an pathetischen Stellen.

Der *blankverse* Otways hat einen verwandten Bau. Klingende Endungen scheinen bei ihm gleichfalls in dem Verhältniss von etwa 25—30 : 100 vorzukommen. Vom *enjambement* macht er einen etwas häufigeren Gebrauch, als Lee. Unter 100 Versen mögen etwa 20 *run-on lines* sein.

Reimverse begegnen zum Schluss von Akten und Scenen.

§ 189. Auch Rowes *blankverse* weicht von diesem Typus nicht wesentlich ab. Klingende Endungen kommen noch etwas zahlreicher bei ihm vor, gegen 30—35 %, am zahlreichsten, wie es scheint, in dem Drama *The Fair Penitent*, wo sie gegen 50 % erreichen, vielleicht durch den Einfluss der Massinger'schen Vorlage *The Fatal Dowry.*

Das *enjambement* ist auch bei ihm nicht sehr häufig; unter 100 Versen kommen 15 *run-on lines* vor.

Reimverse begegnen zum Schluss von Akten und Scenen.

In der Cäsur zeigt er vielleicht etwas grössere Mannigfaltigkeit, als Otway und Lee. Vereinzelt ist noch epische Cäsur bei ihm anzutreffen, so zu Anfang von *The Ambitious Stepmother*:

The Royal Lodging, an universal Horror v. 6.

Im Ganzen aber ist auch sein Versbau, ebenso wie derjenige der unmittelbar vorher besprochenen Dichter, ein recht regelmässiger und zugleich auch wohllautender.

§ 190. Mit entschiedener Gewandtheit handhabt auch Addison den *blankverse* in seinem sonst wenig anziehenden Drama *Cato.* Sein Versbau zeigt grosse Mannigfaltigkeit hinsichtlich der Cäsur, und der übrigen Freiheiten des Metrums bedient er sich in massvoller, aber geschickter Weise, so dass dasselbe — und es kann in dieser Hinsicht ganz wohl als Repräsentant des dramatischen *blankverse* seit Dryden dienen — einen ziemlich regelmässigen, doch keineswegs einen monotonen und pedantischen Charakter hat. Dies möge durch folgende auf die drei ersten Scenen des ersten Aktes dieses einst so berühmten Dramas bezüglichen Zahlenangaben gestützt werden. In den 232 Versen dieses Abschnittes sind die verschiedenen Cäsurarten in folgender Weise vertheilt. Nach dem zweiten Takt findet sich stumpfe Cäsur in 69 und lyrische in 78 Versen, nach dem dritten Takt stumpfe Cäsur in 52, lyrische in 23 Versen. Ausserdem kommen 10 Doppelcäsuren an ungewöhnlichen Versstellen vor, epische Cäsur dagegen gar nicht. Taktumstellungen an erster Stelle begegnen in 30 Versen, nach der

Cäsur in zweien. Fehlen des Auftaktes oder einer Senkung im Innern des Verses kommt nicht vor und ebenso wenig schwebende Betonung oder doppelte Senkungen. Silbenverschleifungen sind nur auf die gewöhnlichsten Fälle beschränkt. Auch längere und kürzere Verse (ausser in Wechselreden, die sich stets zu regelmässigen Fünftaktern ergänzen) finden sich nicht und dürften wohl auch in dem ganzen Stück nicht vorkommen.

Klingende Endungen sind in 81 Versen anzutreffen; doch finden sich unter den 232 Versen nur 40 *run-on lines* und gar keine Reimverse, die nur zum Schluss jedes Aktes und einiger Scenen begegnen.

§ 191. Eine in gewisser Hinsicht strengere Richtung in der Behandlung des *blankverse* wurde eingeführt von Thomson, mit seinem berühmten Gedicht *The Seasons* (*Poets* IX, 181—223; geschrieben 1726—1730). Dies macht sich vor allen Dingen darin bemerkbar, dass der von Milton in seinen epischen Dichtungen nur noch vereinzelt zugelassene klingende Versausgang hier ganz und gar abgeschafft ist, und dass dementsprechend auch die epische Cäsur nur ungemein selten vorkommt. In je 100 Anfangsversen der vier Bücher begegnet sie nur ein einziges Mal (I, 78):

Delicious breathes; the penetrative sun....

Im Uebrigen zeigt die Cäsur auch bei ihm grosse Mannigfaltigkeit, wie aus folgenden Angaben hinsichtlich der Vertheilung der Hauptarten in den erwähnten Abschnitten hervorgeht. Nach dem zweiten Takt finden sich stumpfe Cäsuren in I: 34, II: 30, III: 34, IV: 36, zusammen 134; lyrische: I: 30, II: 30, III: 37, IV: 34, zusammen 131; nach dem dritten Takt, stumpfe Cäsuren in I: 20, II: 26, III: 20, IV: 20, zusammen 86; lyrische in I: 6, II: 9, III: 5, IV: 8, zusammen 28; Doppelcäsuren in I: 9, II: 5, III: 4, IV: 2. Die Cäsur nach dem zweiten Takt kommt also, ähnlich wie bei Milton, etwas häufiger vor, als nach dem dritten und die stumpfe etwas öfter, als die lyrische.

Von den rhythmischen Freiheiten gleichtaktiger jambischer Verse bedient Thomson sich nur der Taktumstellungen häufiger, und zwar vorwiegend an erster Stelle, nämlich in Buch I in 9, II in 14, III in 18, IV in 27, zusammen in 68 von 400 Versen, in vereinzelten Fällen auch nach der Cäsur. Fehlen von Senkungen sowie auffallende doppelte Senkungen kommen nicht vor. *Enjambement* wird in mässigem Umfange von ihm zugelassen: 103 von 400 Versen, also etwa 1/4 sind *run-on lines* (I: 35, II: 23, III: 29, IV: 16). So hat Thomsons Vers einen zwar regelmässigen, doch keineswegs monotonen, sondern vielmehr einen künstlerisch durchgebildeten, harmonischen Rhythmus, der für mehrere der späteren Dichter massgebend geworden zu sein scheint.

Wir unterlassen es daher nicht, von seinem *blankverse* eine kurze Probe mitzutheilen, nämlich die ersten sechzehn Verse seines *Summer*:

From brightening fields of ether fair disclos'd,
Child of the sun, refulgent Summer comes,
In pride of youth, and felt through nature's depth:
He comes attended by the sultry hours,
And ever-fanning breezes, on his way;
While, from his ardent look, the turning Spring
Averts her blushful face; and earth, and skies,
All-smiling, to his hot dominion leaves.
Hence, let me haste into the mid-wood shade,
Where scarce a sun-beam wanders through the gloom;
And on the dark-green grass, beside the brink
Of haunted stream, that by the roots of oak
Rolls o'er the rocky channel, lie at large,
And sing the glories of the circling year.

§ 192. Etwa 12 Jahre nach Thomsons *Seasons* (1730) erschienen Edw. Y o u n g s *Night Thoughts* (1742—3; *Poets* X, 60—140), in denen der *blankverse* einen verwandten Bau hat. Auch Young schliesst den klingenden Versausgang fast gänzlich aus. In den etwa 570 Verse umfassenden Auszügen aus den *Night Thoughts* in Chambers's *Cyclopaedia of English Literature, vol.* I (S. 684—689) kommen nur 6 klingende Endungen vor. Mit dem *enjambement* geht Young, wie es scheint, noch sparsamer um, als Thomson. Es finden

sich in der genannten Verszahl nur 80 Fälle, also etwa 14 %. Hinsichtlich der Cäsur liegen ähnliche Verhältnisse vor, wie bei Thomson. Taktumstellungen begegnen in mässiger Verwendung, namentlich zu Anfang des Verses. Im Uebrigen ist der Wortaccent mit dem rhythmischen Accent in Uebereinstimmung. Vereinzelt scheint Young sechstaktige Verse zuzulassen:

The dying day, stars rise and set, and set and rise. Chamb. I, 685.

§ 193. Wir übergehen nun eine Reihe untergeordneter *blankverse*-Dichtungen, wie diejenigen von W a t t s, z. B. *A Sight of Christ* (*Poets* IX, 325); *True Monarchy* (ib. 335/6); *The celebrated Victory* (ib. 343—4); *The Mourning-Piece* (ib. 349—51; schliesst mit einem sechstaktigen Reimpaare); *An elegiac thought* (ib. 357); G. W e s t, *The Triumphs of the Gout*, ein Drama (ib. 475—480); *The Institution of the Order of the Garter*, dsgl. (ib. 496—504); D y e r, *The Ruins of Rome* und *The Fleece* (ib. 552—6 und 557—579); M a l l e t, *The Excursion* (ib. 688—695); *Amyntor and Theodora* (ib. 697—707); *The Transfiguration, in Imitation of Milton's Style* (ib. 710; in der That mit reichlicher Anwendung des *enjambement*); A k e n s i d e, *The Pleasures of Imagination* (ib. 735—773); *Hymn to the Naiads* (ib. 798—804); H a r t e, *Divine Poems* (ib. 852—4); T h o m p s o n, *Sickness* (*Poets* X, 359—378); G r a i n g e r, *The Sugar-Cane* (ib. 897—932); A r m s t r o n g, *The Art of Preserving Health* (ib. 967—983); *Imitation of Shakspeare* (ib. 987—9; mit öfters vorkommenden klingenden Versausgängen); D o d s l e y, *Agriculture* (*Poets* XI, 83—96); S m a r t, *The Hop-Garden* (ib. 144—150); *Poetical Essays on the Supreme Being* (ib. 137—144; öfters klingende Endungen); L a n g h o r n e, *Poems*, (ib. 223, 242); B r u c e, *Lochleven* (ib. 283—8); *The Last Day* (ib. 1224—1228); G r a e m e, *Night-Piece* (ib. 445); G l o v e r, *Leonidas* (ib. 486—543); *Miscellanies* (ib. 544—552); P e n r o s e, *Address to the Genius of Britain* (ib. 615—6); M i c k l e, *On passing through the Parliament-Close of Edinburgh* (ib. 669); J a g o, *Edge-Hill* (ib. 681—702); *Hamlet's Soliloquy imitated* (ib. 711; öfters klingende Endungen); J o h n S c o t t, *Am-*

well (ib. 736—741); Dr. Samuel Johnson, *Irene, A Tragedy* (ib. 856—76; zahlreiche klingende Endungen: 50 in den ersten 100 Versen!); W. Whitehead, *An Hymn to the Nymph of Bristol* (ib. 913—7); Warton, *The Pleasures of Melancholy* (ib. 1076—80); Blacklock, *Elegy* (ib. 1188); *A Soliloquy* (ib. 1189—1192).

Fast alle diese Dichtungen, mit wenigen, im Obigen angeführten Ausnahmen, bilden den *blankverse* principiell mit stumpfem Versausgange, stehen also unter dem Einfluss der von Milton eingeführten und von Thomson noch strenger durchgeführten Behandlung dieser wichtigen Versart.

§ 194. Dasselbe gilt auch noch von einem hervorragenderen Dichter dieser Epoche.

Unverkennbare Aehnlichkeit nämlich mit dem epischen *blankverse* Thomsons hat derjenige Cowpers, namentlich hinsichtlich des Versausgangs, der bei ihm gleichfalls stets stumpf ist. Andererseits zeigt er dieselbe Mannigfaltigkeit in der Behandlung der Cäsur, wie Thomson, nur dass er die von diesem, wie es scheint, noch vereinzelt zugelassene epische Cäsur ganz und gar meidet. Stumpfe und lyrische Cäsur aber wechseln willkürlich mit einander und finden sich in je 100 Anfangsversen der sechs Bücher seiner Dichtung *The Task* (*Globe edition* S. 183—285) in folgender Weise vertheilt: Nach dem zweiten Takt, stumpfe Cäsur in I: 42; II: 35; III: 35: IV: 19; V: 45; VI: 31; zusammen 176; lyrische Cäsur in I: 18; II: 28; III: 25; IV: 34; V: 10; VI: 24; zusammen 139; nach dem dritten Takt, stumpfe Cäsur: I: 16; II: 17; III: 20; IV: 27; V; 29; VI: 31; zusammen 140; lyrische Cäsur: I: 17; II: 12; III: 15; IV: 16; V: 12; VI: 9; zusammen 81; Doppelcäsuren: I: 7; II: 8; III: 5; IV: 4; V: 4; VI: 5; zusammen 133. Also auch hier ist keine Cäsurart in auffallender Weise vor der anderen bevorzugt, nur ist, ähnlich wie bei Thomson und Milton, die Cäsur nach dem zweiten Takt etwas zahlreicher vertreten, als nach dem dritten und stumpfe Cäsur etwas häufiger, als lyrische. In der Anwendung des *enjambement* nähert Cowpers Vers sich dem Milton'schen, obwohl die *run-on lines* bei ihm doch nicht ganz so oft anzutreffen sind und

namentlich nicht so oft in grösseren Gruppen zusammenstehen. In den drei aus Miltons Dichtungen untersuchten Abschnitten beträgt die Zahl der *run-on lines* zusammen etwas über die Hälfte der ganzen Verszahl; in den 600 Versen von Cowpers *Task* etwas über ein Drittel, nämlich in Buch I: 35; II: 44; III: 41; IV: 36; V: 49; VI: 33; zusammen 238. Er hält also, wie es scheint, in dieser Hinsicht zwischen Thomson und Milton die Mitte.

Taktumstellungen verwendet Cowper, ähnlich wie Thomson, in mässiger Anzahl, nämlich 86 in 600 Versen, und zwar fast ausschliesslich im ersten Takt, nur einmal nach der Cäsur: (I: 16; II: 14; III: 11; IV: 18; V: 12; VI: 15).

Mit doppelten Senkungen, resp. Verschleifungen geht er, ähnlich wie Thomson, sparsamer um, als Milton (nur 7 in 600 Versen), und namentlich lässt er sich störende schwebende Betonungen viel seltener zu Schulden kommen, als dieser (nur 5 leichte Fälle in obiger Verszahl). So hat Cowpers *blankverse* zwar einen recht belebten, doch zugleich einen edlen, wohltönenden Rhythmus. —

Eine freiere Art in der Behandlung des *blankverse* wurde angekündigt, wenn auch sicherlich nicht herbeigeführt durch die wenigen aber schönen Verse, welche Rob. Burns in diesem Metrum geschrieben hat. Es sind die beiden Gedichte *Verses written under the Portrait of Fergusson, the Poet* (S. 137) und *Remorse* (S. 158), 7 und 22, also im Ganzen 29 Zeilen, in denen aber 4 und 7, also zusammen 11 klingende Endungen vorkommen.

VII. Der *blankverse* des neunzehnten Jahrhunderts.

§ 195. Unter den *blankverse*-Dichtungen des neunzehnten Jahrhunderts sind beide Richtungen in der Behandlung des Metrums, die epische wie die dramatische, vertreten. So können im Allgemeinen die beiden Arten passend unterschieden werden, da die strenge Richtung sowohl in den früheren Jahrhunderten als auch in

dem gegenwärtigen vorwiegend, wenn auch nicht ausschliesslich, für das Epos, die freiere hauptsächlich, obwohl ebensowenig ausnahmslos, für das Drama verwendet wurde und wird.

Dieser Unterschied macht sich auch in den verschiedenartigen *blankverse*-Dichtungen der einzelnen Dichter öfters in entschiedener Weise bemerkbar und zwar namentlich in dem Verhältniss stumpfer und klingender Endungen zu einander.

Während bei Coleridge z. B. in der nur 83 Verse umfassenden Dichtung *The Night-Scene, a dramatic fragment* (S. 186—189) 37 klingende Endungen, also etwa 41 % vorkommen, begegnen in den sämmtlichen übrigen in *blankverse* geschriebenen, reflectierenden Dichtungen des 512. Bandes der Tauchnitz-Collection, die zusammen etwa 2000 Verse umfassen, nur etwa 38—40 klingende Endungen (mit Ausschluss von Wörtern wie *heaven, power* etc.), also etwa 2 %, d. h. keine grössere Zahl, als bei Milton.

§ 196. Wir wenden uns zunächst der Betrachtung der epischen oder strengen Behandlung des *blankverse* zu.

Mit dem Verse Miltons, von dem Coleridge namentlich in seiner Jugend stark beeinflusst wurde, [1] treten auch noch sonst Aehnlichkeiten in dem *blankverse* seiner reflectierenden Dichtungen zu Tage. So sind ihm ebenfalls die langen Perioden und das dadurch veranlasste häufige Vorkommen des *enjambement* eigenthümlich.

Nach der von uns vorgenommenen Durchsicht von 400 Versen der Dichtungen *Religious Musings* (S. 52), *The Nightingale* S. 221), *Lines written in the Album at Elbingerode* (S. 225), *Hymn before Sunrise* (S. 226) scheint das Verhältniss von *run-on lines* zu *end-stopt lines* bei Coleridge etwa 35—40 % zu betragen.

Auch das Verhältniss der verschiedenen Cäsurarten ist ein ähnliches. In 200 Versen der beiden erstgenannten Gedichte kommen nach dem zweiten Takt 58 stumpfe und

[1] Vgl. Samuel Taylor Coleridge und die englische Romantik von Alois Brandl. Berlin, bei R. Oppenheim, 1886. 8°. Kap. I.

64 lyrische Cäsuren, nach dem dritten Takt 42 stumpfe und 20 lyrische Cäsuren, ferner 15 Doppelcäsuren vor. Nur epische Cäsuren sind natürlich viel seltener auzutreffen, als bei Milton, doch scheinen sie nicht ganz zu fehlen, wie der Vers:

Have filled their vials with salutary wrath, Rel. Mus. v. 84

darthun mag. Auch hinsichtlich der Taktumstellungen macht sich kein wesentlicher Unterschied bemerkbar; nur ist Coleridges Vers aus dem Grunde regelmässiger, als derjenige Miltons, weil er Silbenverschleifungen und doppelte Senkungen viel seltener zulässt, als jener und der rhythmische Accent mehr in Uebereinstimmung mit dem Wort- und Satzaccent ist.

Die grösste Aehnlichkeit mit dem epischen *blankverse* Coleridges hat derjenige von Wordsworth in seinen erzählenden, beschreibenden und reflectierenden Dichtungen, wie *Tintern Abbey* (I, 266—271), *The old Cumberland Beggar* (I, 272—278) und in verschiedenen anderen Gedichten (vgl. II, 51—61; 125—143), ferner in den unfangreichen Dichtungen *The Prelude* (III, 129—403) und *The Excursion* (V, 15—394).

Im Ganzen scheint mir Coleridges Vers noch melodischer zu sein, als derjenige von Wordsworth. Wenigstens kommen bei diesem Dichter gelegentlich Verstösse des rhythmischen Accents gegen den Wortaccent vor, z. B.:

O Dérwent! winding ámōng grássy hólms III, 139, 144,

oder auch Silbenverschleifungen, resp. doppelte Senkungen, wie:

there is a dark
Inscrutable workmanship that reconciles
Discordant elements, makes them cling together, etc.

Gleichwohl dürfte es schwer sein, auf blosse metrische Unterschiede hin die Dichtungen des Einen von denen des Andern zu sondern.

Auch der epische *blankverse* des dritten Vertreters der Seeschule, Southeys, hat mit demjenigen der beiden anderen die grösste Aehnlichkeit. Klingende Endungen sind auch bei ihm selten. In dem ersten Buch von 543

Versen seiner Dichtung *Joan of Arc* (I, S. 1—190) kommen nur 9 Fälle vor, nämlich v. 293, 360, 371, 398, 404, 406, 412, 423, 507; in Buch I (341 Verse) von *The Vision of the Maid of Orleans* (I, S. 305—340) nur ein Fall (v. 214). Aehnlich verhält es sich mit dem *blankverse* seiner *Monodramas* (II, S. 101—116) und einiger *Occasional Pieces* (II, S. 218—247), ferner seiner *Inscriptions* (III, 103—178), der *Epistle to Allan Cunningham*, der umfangreichen Dichtungen *Madoc* (vol. V), *Roderick, the last of the Goths* (vol. IX). Hinsichtlich der Anwendung des *enjambement* scheint Southeys Vers dem *Miltonic Blank*, wie er ihn vol. III, S. 58 nennt, noch näher zu stehen, als derjenige der beiden anderen *Lakists*, während er ebenso wie diese dessen sonstige Unregelmässigkeiten meidet.

Auch Charles Lamb schrieb kürzere Gedichte in *blankverses* dieser Gattung (S. 68—74).

§ 197. Noch mehr dem Milton'schen *blankverse* ähnlich, wenigstens in Bezug auf die häufige Anwendung des *enjambement*, ist derjenige Shelleys. In 200 Versen dieser Art seines Gedichtes *Queen Mab* (I, S. 78—85) begegnen 117, in den ersten 200 Versen von *Alastor* (I, S. 134—141) 114 *run-on lines*, also in beiden Fällen über 55 %. Dabei finden sich in dem ersten Abschnitt 5, in dem zweiten 2 klingende Endungen. Auch der *blankverse* der dramatischen Dichtung *Prometheus Unbound* steht metrisch dem Milton'schen *blankverse* näher, als dem Shakspere'schen: Es finden sich in den 200 ersten Versen (I, 245—253) 15 klingende Endungen und 83 *run-on lines*; ähnlich ist das Verhältniss in dem Drama *The Cenci*: 21 klingende Endungen in den ersten 200 Versen (II, 221—228) und 80 *run-on lines*.

Ausserordentlich sparsam geht auch Keats mit den klingenden Versausgängen um. In dem etwa 870 Verse umfassenden fragmentarischen Gedicht *Hyperion* (S. 236 ff.) zählten wir nur 14 derartige Versschlüsse. Damit im Zusammenhunge steht auch die bei ihm öfters zu beobachtende Vollmessung von sonst gewöhnlich verschleiften Endungen wie *-ed*, *-ion* etc., wie *trancèd* (S. 238), *charmèd* (ib.),

Hyperión (S. 239) etc. *Run-on lines* begegnen 68 in den ersten 200 Versen, also nicht in sehr grosser Anzahl.

Auch der *blankverse* Leigh Hunts (S. 244—254) gehört dieser Richtung an mit 35 klingenden Endungen in etwa 400 Versen.

Ein entschiedener Anhänger der strengen Richtung ist auch W. S. Landor in seinen epischen und verwandten Dichtungen. So begegnen in den ersten 200 Versen seiner *Hellenics* (II, S. 473/4) nur 5 klingende Endungen, in dem ersten Buch von *Gebir* (II, 588—590), 243 Verse umfassend, nur eine einzige, in beiden Stellen dagegen etwa 35 % *run-on lines.*

Das dramatische Fragment *Sebastian of Portugal* der Felicia Hemans (III, 258 ff.) bewegt sich gleichfalls in dieser Versart; in der ersten Scene von reichlich 200 Versen sind nur 8 Verse mit klingenden Endungen vorhanden.

Der nämlichen Gattung gehört auch der *blankverse* von Willis an in seinen biblischen Dichtungen (S. 1—46) und anderen Gedichten.

Sein berühmterer Landsmann Longfellow schrieb nur wenige Dichtungen in diesem Metrum, so die Gedichte *Autumn* (S. 52) und *The Spirit of Poetry* (S. 56), deren Versbau nichts Auffälliges darbietet.

Der strengen Richtung gehört auch D. G. Rossettis *blankverse* an in *A Last Confession* (I, S. 58—83) mit etwa 20 klingenden Endungen in ungefähr 500 Versen und 262 *run-on lines,* also mehr als 50 %.

§ 198. Nicht anders verhält es sich mit den *blankverse*-Dichtungen der Eliz. Barrett-Browning, und zwar nicht nur mit den epischen, wie *Aurora Leigh* in vol. V und ihren Übersetzungen aus Homer und Ovid (vol. IV, 195—200), sondern auch mit ihren dramatischen Gedichten *A Drama of Exile* (vol. I, S. 3—92) und *Prometheus Bound, From the Greek of Aeschylus* (vol. I, S. 139—190), soweit sie in reimlosen fünftaktigen Jamben geschrieben sind.

Im ersten Buch von *Aurora Leigh,* reichlich 1100 Verse umfassend, findet sich kein einziges Beispiel einer entschie-

denen klingenden Endung, wenn wir Wörter wie *power*, *heaven*, *little* (S. 15) ausnehmen. Eine gleitende scheint indess vorzukommen:

Particular worth and general missionariness, S. 16,

wenn der Vers nicht als ein sechstaktiger aufzufassen ist.

Ebenso kommen in *A Drama of Exile* auf den 60 ersten, vorwiegend mit *blankverse*-Reden ausgefüllten Seiten keine klingenden Endungen vor, mit Ausnahme des öfters im Versschluss begegnenden Wortes *spirits* (S. 49, 52), welches im Innern des Verses aber meistens einsilbig zu messen (S. 48, 51, 54) ist, wenn wir nicht epische Cäsur annehmen wollen.

Also principiell wird der klingende Versausgang hier jedenfalls gemieden.

Eine Folge der strengen Beobachtung dieser Regel ist das ziemlich häufige Vorkommen schwebender Betonungen im Versschlusse, wie:

Since first taught spelling by its grándmōthĕr, vol. V, 92.
Beyond what's said of him in néwspāpĕrs, ib. 93.

ähnlich: *hóthoūsĕs* ib, 10, *cúp-bēarĕr* ib. 33. Ueberhaupt ist unmelodische, silbenzählende Messung oftmals wahrnehmbar, z. B.:

Whatever I last read or heard or dreamed, ib. 6.
The white walls, the blue hills, my Italy, ib. 9.
A wise man from wise courses, a good man ib. 13.

Taktumstellungen begegnen, wie es scheint, sehr selten; in den 200 ersten Versen von *Aurora Leigh* etwa ein halbes Dutzend. Etwas häufiger kommen Verschleifungen und leichtere doppelte Senkungen vor, wie:

In the smooth fair mystery of perpetual Life. ib. S. 7.
Who had reached to freedom, not to action, lived, ib. S. 7.
Of my father's silence, to shriek back a word ib. 9.
Gave ear to her vicar, tea to her visitors, ib. S. 18.

Abwechslung im Versbau wird namentlich durch viele *run-on lines* (104 in den ersten 200 Versen) und eine damit zusammenhängende originelle Behandlung der Cäsur herbeigeführt, wie dies durch folgende Angaben veranschaulicht

werden möge. Nach dem zweiten Takt begegnen in dem genannten Passus 32 stumpfe und 68 klingende Cäsuren, nach dem dritten Takt 35 stumpfe und 40 klingende. Ferner kommen 24 Doppelcäsuren vor, und ein Vers kann mit epischer Cäsur gelesen werden:

A loving Psyche who loses sight of Love, S. 6.

§ 199. Grosse Aehnlichkeit mit dem *blankverse* der Mrs. Barrett-Browning hat derjenige ihres noch lebenden Mannes Robert Browning. Nur schliesst er den klingenden Versausgang nicht in gar so rigoroser Weise aus. In der etwa aus 1150 Versen bestehenden Jugenddichtung *Pauline* (I, 3—41) kommen 47 klingende Endungen vor, also etwa 4 %; ähnlich ist das Verhältniss in der dramatischen Dichtung *Paracelsus* (I, 45 ff.); wir fanden 20 klingende Endungen auf den ersten 21 Seiten (etwa 600 Verse), also reichlich 3 %, und auch in dem Drama *Strafford* (I. 209—310) scheinen sie nicht in grösserer Anzahl vertreten zu sein; wir zählten nur 20 in dem ganzen ersten Akt, der auf 24 Seiten reichlich 1000 Verse umfassen mag, also 2 %.

Denselben Charakter hat der Vers in *King Victor and King Charles* (*vol.* III, 3—72), in den Dramen *The Return of the Druses* (*vol.* III, 231—305), *A Blot in the 'Scutcheon* (IV, 3—60), *Colombe's Birthday* (ib. 63—142), *Luria* (V, 45 —114), die letzteren mit etwas mehr klingenden Endungen (etwa 6—8 %). Sehr selten sind dieselben dagegen vertreten in *Men and Women* (V, 207—313), *In a Balcony* (VI, 3—37) und in den *blankverse*-Dichtungen der Sammlung *Dramatis Personae* (VI, 39—227).

Auch im Uebrigen hat der Rhythmus seines *blankverse* entschiedene Aehnlichkeit mit demjenigen der Mrs. Browning.

Zunächst tritt dies in der Mannigfaltigkeit der Cäsur und in den frühesten Dichtungen seltsamerweise auch in dem häufigen Vorkommen des *enjambement* zu Tage. So finden sich in je 200 Versen des dramatischen Gedichts *Paracelsus* nach dem zweiten Takt 56 stumpfe und 42 lyrische Cäsuren, nach dem dritten Takt 48 stumpfe, 18 lyrische und 1 epische Cäsur (s. S. 56), ferner 35 Doppel-

cäsuren und 103 *run-on lines*; in *Men and Women* (V, S. 207 —214) nach dem zweiten Takt 54 stumpfe und 50 lyrische Cäsuren nebst 1 epischen (s. S. 56), nach dem dritten Takt 35 stumpfe und 33 klingende, ausserdem 27 Doppelcäsuren, trotzdem nur 41 *run-on lines* vorkommen.

Aehnlich ist das Verhältniss in *Mr. Sludge, The Medium* (VI, 162—170). Nach dem zweiten Takt begegnen 50 stumpfe und 35 lyrische Cäsuren, nach dem dritten Takt 26 stumpfe, 35 lyrische und 2 epische (s. S. 56); ausserdem 52 Doppelcäsuren in Folge des ungemein lebhaft bewegten Selbstgespräches, obwohl nur 35 *run-on lines* vorhanden sind.

Namentlich aber hat der Versrhythmus R. Brownings in Folge der vielen schwebenden Betonungen und der Vorliebe für ganz oder vorwiegend aus einsilbigen Wörtern bestehenden Verse, wodurch häufig eintretende, wenig wohlklingende Diäresen (vgl. § 10) veranlasst werden, mit demjenigen seiner verstorbenen Gattin Aehnlichkeit.

Für schwebende Betonungen vgl. z. B. folgende Verse:

Till one morn, as he sat in the sunshine I, S. 7,
Who stood beside the naked Swift-footed, ib. S. 15,
For ever by those springs and trees fruit-flushed ib. S. 19.
It's all to post to Greeley's newspaper? VI, S. 164.
Narrates the vision, peeps in the glass ball, VI, 169.

In einigen dieser Verse tritt auch die Diärese stark zu Tage; folgende sind ganz oder fast ganz aus einsilbigen Wörtern zusammengesetzt:

Bade me look up and be what I had been, I, 6,
Than song was once to me; *and I ne'er sung* I, 6,
Will rise and shout for him : sure I must own I, 6.

Auf derselben Seite finden sich noch drei solche Verse, ferner drei andere, aus einem zweisilbigen und sonst einsilbigen Wörtern bestehend, wie:

Not high as I had been if faithful found.

Aehnliche Beispiele begegnen durchschnittlich mehrere auf jeder Seite.

Besonders misstönend sind solche Verse, wenn die vor

der Cäsur stehende metrische Senkung logisch betont ist, z. B.:

I strip my mind bare, whose first element I, 12.
And then I shall show how these elements I, 12.
Who has an itch to know things, he knows why, V, 211.
Doing the King's work all the dim day long, V, 213.
How sprucely we are dressed out, you and I! V, 213.
A noisome lust that, as the gadbee stings V, 214.
Believed gold could be made thus, saw it made VI, 167.
But let the same lad hear you talk as grand VI, 167.

Zahlreiche ähnliche Beispiele finden sich unter den von Mayor, *Chapters on English Metre*, S. 192—194 aus anderen Gedichten Brownings zusammengestellten Versen.

Mayor knüpft an solche wenig wohllautende Rhythmen die Bemerkung: *„But though the Aristophanic vein in Browning is continually leading him to trample under foot the dignity of verse and to shock the uninitiated reader by colloquial familiarities, „thumps upon the back“, such as the poet Cowper resented; yet no one can be more impressive than he is when he surrenders himself to the pure spirit of poetry, and flows onwards in a stream of glorious music“.*

In rein technischer Hinsicht fällt sofort in die Augen, dass alle solche unmelodische Verse ganz oder fast ganz aus germanischen Wörtern zusammengesetzt sind, wohingegen die Stellen, die Mayor als Beispiele von *„glorious music“* in Brownings *blankverse* anführt, aus Versen bestehen, in denen längere, romanische Wörter sich zu den kurzen, germanischen Wörtern gesellen und das häufige Eintreten der Diärese verhindern. So auch in der folgenden, herrlichen Schilderung des Erwachens der Natur im Frühling, die sich in *Paracelsus* (*vol.* I, S. 187/8) findet und das begeisterte Lob Mayors vollauf bestätigt:

Then all is still; earth is a wintry clod:
But spring-wind, like a dancing psaltress, passes
Over its breast to waken it, rare verdure
Buds tenderly upon rough banks, between
The withered tree-roots and the cracks of frost,
Like a smile striving with a wrinkled face;
The grass grows bright, the boughs are swoln with blooms
Like chrysalids impatient for the air,

The shining dorrs are busy, beetles run
Along the furrows, ants make their ado;
Above, birds fly in merry flocks, the lark
Soars up and up, shivering for very joy;
Afar the ocean sleeps; white fishing-gulls
Flit where the strand is purple with its tribe
Of nested limpets; savage creatures seek
Their loves in woods and plain — and God renews
His ancient rapture. Thus he dwells in all,
From life's minute beginnings, up at last
To man — the consummation of this scheme
Of being, the completion of this sphere
Of life : whose attributes had here and there
Been scattered o'er the visible world before,
Asking to be combined, dim fragments meant
To be united in some wondrous whole,
Imperfect qualities throughout creation,
Suggesting some one creature yet to make,
Some points where all those scattered rays should meet
Convergent in the faculties of man.

In dieser Stelle zeigen sich neben einigen Mängeln die Lichtseiten des Browning'schen *blankverse*, auch die noch nicht erwähnten, wie Taktumstellung und andere, die keiner besonderen Ausführung bedürfen, in ihrem vollen Glanze.

§ 200. Tennyson gehört in seinen erzählenden *blankverse*-Dichtungen ebenfalls zu den Vertretern der strengen Richtung. In den verschiedenen, von Mayor, *Chapters on English Metre* (vgl. S. 186 ff.) untersuchten Gedichten Tennysons schwankt das Verhältniss von klingenden zu stumpfen Versausgängen zwischen 1/2 und 7 1/2 %, nämlich in je 200 Versen begegnen an klingenden Endungen in *Oenone* [1] 14, in *The Gardener's Daughter* 1, in *Enoch Arden* 8, in *Lucretius* 5, in *The Sisters* 13, in *Gareth* 6, in *Balin* 6, in *Oldcastle* 15 klingende Versausgänge.

In den von uns ins Auge gefassten Dichtungen ist der Procentsatz durchschnittlich ein noch geringerer. So begegnet in dem ganzen Gedicht *Morte d'Arthur* (S. 74 ff.) keine einzige entschieden klingende Endung; in *Sea Dreams*

---

[1] Dabei sind aber Wörter wie *power*, *bower* mitgezählt, die wir unberücksichtigt lassen. Ohne diese begegnen nur 9 Fälle.

finden sich 6 in den ersten 200 Versen, in *Guinevere* (S. 513 ff.) vier in der gleichen Anzahl. Dagegen finden sich in dem ersteren Gedicht 54 *run-on lines* und 2 *weak endings*, in dem zweiten 71, in dem dritten 75 *run-on lines*, in den beiden letzten aber keine *weak endings*.

Diesem erheblichen Procentsatz von *run-on lines* entspricht auch die Mannigfaltigkeit in der Anwendung der verschiedenen Cäsuren. Es begegnen in *Morte d'Arthur* nach dem zweiten Takt 60 stumpfe und 35 lyrische Cäsuren nebst einer epischen; nach dem dritten Takt 39 stumpfe, 28 lyrische Cäsuren, dazu ebenfalls eine epische (s. S. 56) und ausserdem nach den verschiedensten Taktheilen 30 Doppelcäsuren.

In *Sea Dreams* finden sich nach dem zweiten Takt 62 stumpfe und 25 lyrische Cäsuren nebst einer epischen, nach dem dritten Takt 28 stumpfe Cäsuren und 30 lyrische, ferner begegnen 44 Doppelcäsuren.

In *Guinevere* enthalten die ersten 200 Verse nach dem zweiten Takt 50 stumpfe und 36 lyrische Cäsuren nebst einer epischen; nach dem dritten Takt 46 stumpfe Cäsuren und 22 lyrische; ausserdem noch 45 Doppelcäsuren; darunter befindet sich eine mit epischer Cäsur nach dem ersten Takt und lyrischer Cäsur nach dem dritten:

who . . .
Leapt on him; and hurl'd him headlong, and he fell. . . .

Entsprechend der grösseren Zahl von *run-on lines* in den beiden späteren Gedichten nehmen dort also auch die Doppelcäsuren entschieden zu, während in allen drei Gedichten, wie bei den meisten Dichtern, die Zahl der einfachen Cäsuren nach dem zweiten Takt etwas grösser ist, als die Zahl derjenigen nach dem dritten.

Die Zahl der Taktumstellungen ist eine verhältnissmässig geringe: in *Morte d'Arthur* begegnen in den ersten 200 Versen 30 an erster Stelle und vier nach der Cäsur; in *Sea Dreams* ebenfalls 30 an erster Stelle und 2 nach der Cäsur; in *Guinevere* 41 an erster Stelle und nur eine nach der Cäsur.

Auch sonst ist der Versrhythmus ein recht regelmässiger. Leichte Verschleifungen kommen natürlich wohl vor, doppelte Senkungen aber selten, z. B.:

And flashing round and round, and whirl'd in an arch, **Morte d'Arthur, S. 77.**
And rosed in the east : then homeward and to bed: **Sea Dreams, S. 176.**

Unangenehme schwebende Betonungen, namentlich dreisilbiger Wörter im Versschluss, nach Art der oben bei Browning erwähnten, haben wir nicht bemerkt; sie sind jedenfalls sehr selten.

Wohl aber kommt es vor, wenn auch nicht so oft, wie bei diesem Dichter, dass die vor der lyrischen Cäsur stehende Senkung einen starken logischen Accent hat, wodurch also auch schwebende Betonung zweier benachbarter Takttheile entsteht, z. B.:

The motion of the great deep bore me on, **Sea Dreams, S. 177.**
I found a hard friend in his loose accounts, **ib. S. 178.**
Clung to the dead earth, and the land was still. **Guinevere, S. 513.**
Climb'd to the high top of the garden-wall **ib. S. 513.**
Till in the cold wind that foreruns the morn, **ib. S. 515.**

u. a. m.

Man wird bemerken, dass diese Verse vorwiegend aus einsilbigen Wörtern bestehen, und auch solche, die aus lauter einsilbigen Wörtern zusammengesetzt sind, kommen natürlich bei Tennyson vor, z. B.:

Have faith, have faith! „We life by faith", said he; **Sea Dreams, S. 178.**
„Was he so bound, poor soul?" said the good wife;
So are we all: but do not call him, love. **ib.**

Aber man muss derartige Verse bei Tennyson doch schon suchen, während sie sich bei Browning meistens auf jeder Seite sofort dem Auge darbieten.

Eben in dem häufigeren Gebrauch mehrsilbiger Wörter und dem dadurch bewirkten, selteneren Eintreten der Diärese beruht in Verbindung mit den vorhin angedeuteten Eigenthümlichkeiten des Tennyson'schen *blankverse* der Hauptreiz des ungemein wohllautenden, harmonischen Rhythmus desselben.

Tennysons Dichtungen sind so weit verbreitet, dass wir uns damit begnügen können, einige wenige Verse zum Belege des oben Gesagten hierherzusetzen.

Wir wählen die Anfangsverse der Dedication der *Idylls of the King* (S. 354):

These to His Memory — since he held them dear,
Perchance as finding there unconsciously
Some image of himself — I dedicate,
I dedicate, I consecrate with tears —
These Idylls.
And indeed He seems to me
Scarce other than my own ideal knight,
„Who reverenced his conscience as his king;
Whose glory was, redressing human wrong;
Who spake no slander, no, nor listen'd to it;
Who loved one only and who clave to her —“
Her — over all whose realms to their last isle,
Commingled with the gloom of imminent war,
The shadow of His loss drew like eclipse,
Darkening the world. We have lost him : he is gone.

§ 201. Entschiedene Anhänger unter den Vertretern der strengen Richtung des *blankverse* sind unter den jüngeren Dichtern noch Swinburne und Edwin Arnold. Von den *blankverse*-Dichtungen des ersteren kennen wir nur die Gedichte *Phaedra* und *At Eleusis* (*Poems* I, S. 31 und 239), von denen des letzteren die schöne Dichtung *The Light of Asia.*

Bei Swinburne kommen gar keine klingenden Versausgänge vor, bei Arnold nur sehr vereinzelte, so S. 29: *another*, S. 52: *voyage* und vielleicht noch ein paar andere. Eine metrische Eigenthümlichkeit dieses Dichters, die beim Lesen weniger Seiten sich unangenehm bemerkbar macht, sind die zahlreichen dreisilbigen Wörter mit schwebender Betonung, theils im Innern des Verses, noch häufiger aber im Versschluss, wie:

The portents troubled, till his dreắm-reădĕ́rs S. 6.
The jugglers, charmers, swingers, rōpe-wălkĕ́rs, ib.

ähnlich *quắil-fīghtĕ́rs* S. 6, *sĕ́a-peōplĕ́s* S. 11, *schoṓlmăstĕ́rs* S. 15, *prī́ze-gīvī́ng* S. 31, 48, *hắnd-măidĕ́n (!)* S. 151, *fắn-bēarĕ́rs* S. 160 etc. etc.

Es ist wahr, dass solche metrische Betonungen auch bei den Dichtern des Elisabeth'schen Zeitalters und selbst bei so formvollendeten neueren Dichtern, wie Swinburne und D. G. Rossetti, vereinzelt anzutreffen sind, so bei dem ersteren: *ī́ncōmī́ng* S. 239, *yṓkefēllṓw* S. 242, *kī́ngfīshḗr* S. 243; bei dem letzteren sogar im Reim: *where : quagwater* vol. I, 253.

Es mag auch sein, dass das englische Ohr namentlich in Folge der in England üblichen, freieren, auf den wirklichen Versrhythmus weniger Rücksicht nehmenden Recitationsart poetischer Werke gegen solche Härten nicht so empfindlich ist, als das deutsche. Immerhin aber sind derartige metrische Verwendungen von Wörtern mit hochtoniger erster, tieftoniger zweiter und tonloser dritter Silbe als Verstösse gegen das Gesetz der Nothwendigkeit der Uebereinstimmung des rhythmischen Accents mit dem Wortaccent anzusehen. Wir zweifeln, ob alle neuenglischen Dichter sich gleich unbedenklich diese Freiheit gestatten. Bei Thomson, Cowper, Tennyson sind uns derartige Betonungen nicht aufgefallen.

Im Uebrigen ist der *blankverse* sowohl Swinburnes, als auch Arnolds sehr harmonisch gebaut. Bei dem ersteren ist der Unterschied im Gebrauch des *enjambement* in der dialogischen Dichtung *Phaedra*, wo unter 184 Zeilen nur 38 *run-on lines* vorkommen, von dem epischen Gedicht *At Eleusis* bemerkbar, wo sich unter 223 Versen 130 *run-on lines* finden, also über 58 %. Nicht ganz so viele begegnen bei Arnold, nämlich 163 in dem ersten Buch von 424 Versen, also reichlich 38 %. Im Gebrauch der verschiedenen Cäsurarten herrscht bei beiden Dichtern die übliche Mannigfaltigkeit; nur kommen keine epischen Cäsuren vor. Auch sonst sind doppelte Senkungen selten bei ihnen anzutreffen. Taktumstellungen kommen bei beiden häufig und in wirksamer Verwendung vor. Zu weiteren Bemerkungen bietet ihr *blankverse* hier keinen Anlass.

§ 202. Die freie Richtung des *blankverse* des neunzehnten Jahrhunderts ist namentlich im Drama vertreten.

Auf die vielen klingenden Endungen in dem kleinen dramatischen Fragment *The Night-Scene* von Coleridge wurde schon hingewiesen. Aehnlich verhält es sich mit dem *blankverse* seiner Uebersetzung von Schillers „Wallenstein".

In den ersten 200 Versen von *The Picolomini* finden sich 70 klingende Endungen. Die Zahl der *run-on lines* ist 65.

Im Uebrigen hat der Vers einen recht regelmässigen Bau.

Interessant ist das gleich zu Anfang des Stücks zu beobachtende verschiedene Verhalten der beiden Dichter gegenüber der epischen Cäsur: Während Schiller, um die überflüssige Senkung zu beseitigen, den letzten Vocal des Wortes Isolani elidiert und schreibt:

Der weite Weg,
Graf Isolan, entschuldigt euer Säumen,

heisst es bei Coleridge:

The distance
Count Isolani, excuses your delay,

da er an der epischen Cäsur keinen Anstoss nimmt, wie auch der Vers auf der nächsten Seite:

The very churches are full of soldiers,

darthut.

Bemerkenswerth ist noch, dass Coleridge die Reimverse, mit denen Schiller nach Shakspere'schem Vorbilde öfters den Akt schliessen lässt, durch gewöhnliche, reimlose Verse wiedergegeben hat.

Auch Wordsworth behandelt im Drama den *blankverse* mit grösserer Freiheit, als in seinen erzählenden und reflectierenden Dichtungen.

In den ersten 200 Versen seiner Tragödie *The Borderers* (I, 110 ff.) begegnen 52 klingende Endungen. Die Zahl der *run-on lines* ist 92.

Wordsworth lässt die einzelnen Akte gleichfalls nicht mit Reimversen schliessen. Etwas kleiner ist die Zahl der klingenden Endungen in Wordsworths dialogischem Gedicht

The Brothers (II, S. 106—123), nämlich 33 in den ersten 200 Versen.

Noch schärfer unterscheidet sich Southeys dramatischer *blankverse* von seinem epischen. Während in diesem klingende Endungen selten vorkommen, begegnen in den ersten 200 Versen seines Dramas *Wat Tyler* (II, 23—54) nicht weniger als 70; andererseits beträgt die Zahl der *run-on lines* hier nur 43. Auch Southeys *English Eclogues* (III, S. 1—53) und seine humoristischen *Nondescripts* (III, S. 53—72) sind in dieser freieren *blankverse*-Art abgefasst.

Derselben Gattung gehört auch der *blankverse* an, dessen Ch. Lamb sich in seiner Tragödie *John Woodvil* (77—174), in seiner dramatischen Skizze *The Witch* (157—160) und in seinem dramatischen Gedicht *The Wife's Trial* (237—287) bedient, wo neben den vielen klingenden Endungen namentlich die zahlreichen längeren und kürzeren Verse sowie die wenigen *run-on lines* auffallen.

§ 203. W. Scott scheint, nach der kurzen, in der *Globe edition* (466—70) mitgetheilten Probe zu urtheilen, in seinen wenig bekannt gewordenen, uns nicht zugänglichen Dramen den *blankverse* durchaus in freier Weise gebildet zu haben. In der kurzen Scene von 144 Versen begegnen 54 klingende Endungen.

Nicht so reichlichen Gebrauch von denselben macht Byron. In den ersten 200 Versen vom zweiten Akt des *Manfred* begegnen 22 weibliche Versausgänge, in den ersten 200 Versen von *Cain* 32, während in dem ersteren Passus 60, in dem zweiten 83 *run-on lines* vorhanden sind. Auffallend ist bei Byron das öftere Vorkommen von *light* und *weak endings*; in dem genannten Passus aus *Manfred* finden sich freilich nur 5, in demjenigen aus *Cain* aber 15. Byrons *blankverse* ist im Ganzen nicht sehr wohllautend. Wegen der Behandlung dieses Metrums in seinem Drama *Werner* zog er sich sogar den Spott Campbells zu, der einen Theil der Vorrede zu dem Stück in Verszeilen auflöste und diese für ebenso gut erklärte, als irgend welche in dem Drama selbst (vgl. *Byron by* John Nichol, London, Macmillan *and Co.* 1883, S. 145).

§ 204. Auch Shelleys satirisches Drama *Oedipus Tyrannus* (II, S. 331 ff.) bewegt sich in diesem freieren Metrum.

Unter den ersten 200 *blankverses* finden sich 46 mit klingender Endung, wohingegen die Zahl der *run-on lines* hier nur 70 beträgt. Auch in *The Cyclops* (III, 148 ff.) und in den *Scenes from Faust* (III, 193 ff.) ist die Zahl der klingenden Endungen so ziemlich die gleiche, während sie in *Hellas, A Lyrical Drama* (II, 419 ff.), etwas kleiner zu sein scheint.

In den dramatischen Dichtungen W. S. Landors macht sich eine gleichfalls freiere Behandlung des *blankverse* bemerkbar, als in seinen epischen. Unter den 200 Anfangsversen seines *Count Julian* (II, S. 502/3) begegnen zwar nur 13 klingende Versausgänge, in den 242 Versen von *Ippolito di Este* (II, 608—610) kommen 34 vor, also c. 14 %, und in der gleichen Verszahl zu Anfang von *Andrea of Hungary* (II, 524 ff.) gar 60, also 30 %.

Ferner gehören Edgar Poes *Scenes from Politian* hierher mit 52 klingenden Endungen in den ersten 200 Versen und ebenfalls Longfellows *blankverse*-Uebersetzung von Dantes *Divina Commedia* mit 52 klingenden Versausgängen in 117 Zeilen (S. 73—77), wohl durch den *endecasillabo* der Vorlage beeinflusst; dsgl. der *blankverse* seines Dramas *The Spanish Student* (S. 295 ff.) mit 66 klingenden Endungen in den ersten 200 Versen.

§ 205. Kann man den dramatischen *blankverse* Rob. Brownings trotz der etwas zahlreicheren klingenden Endungen in demselben, als in seinem epischen *blankverse*, doch nicht wohl der freien Richtung zuweisen, so ist dies eher möglich bei dem dramatischen *blankverse* Tennysons.

In den von uns durchgenommenen 200 ersten Verszeilen des Dramas *Queen Mary* finden sich 45 klingende Versausgänge, also 22 ½ %. In *Harold* begegnen in der gleichen Zahl von Anfangsversen 42 entschieden klingende Endungen, dazu noch 8 Fälle, wo Wörter wie *heaven*, *power* im Versausgang stehen. *Run-on lines* sind in dem ersteren Passus 53 vorhanden, in dem zweiten 62, also etwas weniger,

als in den epischen Dichtungen in Folge des oft rasch wechselnden Dialogs. Die Cäsurverhältnisse sind ähnliche. Es begegnen in dem darauf hin untersuchten Passus von *Queen Mary* nach dem zweiten Takt 51 stumpfe und 45 lyrische Cäsuren, ferner 1 epische; nach dem dritten Takt 38 stumpfe, 27 lyrische und 4 epische Cäsuren; dazu kommen noch 30 Doppelcäsuren nach den verschiedenen Taktheilen. Reimverse, etwa zum Akt- oder Scenenabschluss, kommen nicht vor. Der Prosa bedient sich Tennyson für volksthümliche Scenen. —

§ 206. Werfen wir einen kurzen Rückblick auf die Entwicklungsgeschichte des englischen *blankverse*, so zeigt es sich, dass derselbe bei seinem ersten Auftreten in Surreys Uebersetzung zweier Bücher der Aeneis bereits einen recht harmonischen, in sich geschlossenen, im Ganzen streng gegliederten, der epischen Dichtungsart entsprechenden Bau hat, in welchem entschieden wegen des fast ausschliesslichen Gebrauches stumpfer Endungen der Einfluss des paarweise gereimten oder auch des strophisch gebundenen fünftaktigen, englischen Verses in stärkerem Masse bemerkbar ist, als derjenige der italienischen *versi sciolti*.

Auch im englischen Drama bleibt diese Behandlung des *blankverse* zunächst die herrschende, bis er, von Marlowe auf die Volksbühne verpflanzt, allmählich freiere Bewegung gewinnt.

Diese nimmt in rascher Entwickelung zu bei Shakspere und seinen Zeitgenossen, von denen die einen, wie dieser Dichter-Heros selbst, ferner Chapman, Beaumont, Massinger, Decker u. a. m. den dramatischen *blankverse* der höchsten Vollendung zuführen, während andere, wie Ben Jonson und namentlich Fletcher, sich solche Freiheiten in der Behandlung desselben gestatten, dass er oft kaum von rhythmischer Prosa zu sondern ist.

In durchaus selbständiger, origineller Weise, wenn auch der Surrey'schen, epischen Behandlung dieses Metrums sich nähernd, handhabt dann Milton den *blankverse*, der unter seinen Händen zu einem Instrument wird, dessen Ton in der Regel den bald rauschenden, bald innigen

Klängen der von dem Dichter so sehr geliebten Orgel vergleichbar ist, öfters aber auch in Disharmonien sich vernehmbar macht, in denen man seine strenge, puritanische Lebensauffassung, seine öfters wohl recht vergrämte und unliebenswürdige Stimmung wieder zu erkennen glaubt.

Wesentlich verschieden von Miltons *blankverse* ist derjenige der Dramatiker der Restaurationszeit, entsprechend dem Wesen ihrer Bühnenstücke selbst, aus einer Verbindung des freien, dramatischen *blankverse* der Elisabethinischen Epoche und des unter dem Einfluss der französischen Classicität wieder beliebt gewordenen *heroic verse* erwachsen, — im Ganzen ein wenig originelles, wenn auch durchaus kein unschönes Erzeugniss.

In entschiedenster Weise macht sich der Einfluss des letzteren Metrums bemerkbar in den beschreibenden *blankverse*-Dichtungen Thomsons, Youngs, Cowpers und anderer Dichter des achtzehnten Jahrhunderts, bei denen die „Correctheit“ des *blankverse*, wenn man so sagen darf, ihren Höhepunkt erreicht.

Eine nicht unberechtigte Reaction dagegen tritt dann zu Tage bei den Dichtern des neunzehnten Jahrhunderts, von denen die einen die bisherige, strenge Richtung des *blankverse*, aber doch in etwas freierer Auffassung seiner Gesetze, vorwiegend auf dem Gebiete des Epos weiter pflegen, während die anderen, hauptsächlich beeinflusst von Shaksperes *blankverse*, die freiere Richtung desselben, jedoch in etwas strengerer Behandlung, als er in der Elisabethinischen Zeit erfuhr, auf dem allerdings wenig fruchtbaren Felde der dramatischen Poesie und verwandter Dichtungsarten neu beleben.

KAPITEL 2.

TROCHÄISCHE METRA.

§ 207. Die trochäischen Metra sind in der englischen Poesie bei weitem seltener, als die jambischen

und sind auch viel später in Gebrauch gekommen. Trochäische Verse oder vielmehr Dichtungen, die von Anfang bis zu Ende in trochäischen Versen durchgeführt sind, in denen also das absteigende Metrum mit Absicht und consequent vom Dichter angewendet wird, gehören erst der neuenglischen Zeit an.

Die alten Metriker Gascoigne, James I. und Wm. Webbe kennen nur aufsteigende, namentlich jambische Metra. Gascoigne sagt a. a. O. p. 33/34: .... „*note you that commonly now a dayes in english rimes (for I dare not call them English verses) we use none other order but a foote of two sillables, wherof the first is depressed or made short, and the second is elevate or made long: and that sound or scanning continueth throughout the verse*“.

King James sagt a. a. O. p. 58 (*Chapt.* II): „*The forme of placeing syllables in verse, is this. That your first syllable in the line be short, the second lang, the thrid short, the fourt lang, the fyft short, the sixt lang, and sa furth to the end of the lyne*“.

Und auch der für die altclassischen Metra eifernde Theoriker W. Webbe, mit dessen metrischen Kenntnissen es übrigens etwas schwach bestellt ist, wie daraus ersichtlich ist, dass er a. a. O. p. 69 den Trochäus definiert als einen Versfuss von drei kurzen Silben, äussert sich ähnlich p. 62: „*The naturall course of most English verses seemeth to run uppon the olde Jambicke stroake*“.

Erst Puttenham citiert in seinem 1589 veröffentlichten Werke wirklich trochäische Verse (p. 144), wie es scheint, eigenen Fabrikates:

Hollow valleis under hiest mountaines,
Craggie cliffes bring foorth the fairest fountaines.

Doch ist der Anfangsvers eines von ihm angeführten Wyatt'schen Sonetts:

Farewell loue and all thie lawes for euer

ein falsches Beispiel, da die meisten Verse desselben jambisch sind und also jener Vers und ähnliche nur als Verse mit fehlendem Auftakt anzusehen sind.

In den Dramen Shaksperes, so in *Love's Labour's Lost* und *A Midsummer Night's Dream*, *The Merchant of Venice*

und *The Tempest* hätte er eine Anzahl von Liedern finden können, welche ganz in trochäischem Rhythmus gehalten sind.

So z. B. das auch in *The Passionate Pilgrim* gedruckte Gedicht in *Love's Labour's Lost* IV, 3, 101, beginnend:

On a day — alack the day! —
Love, whose month is ever May,
Spied a blossom passing fair
Playing in the wanton air. etc.

Verse ähnlicher Art, nur mit lauter klingenden Endungen, begegnen im *Tempest*, Act IV, Sc. 1, v. 106—109:

Honour, riches, marriage-blessing,
Long continuance, and increasing,
Hourly joys be still upon you!
Juno sings her blessings on you. etc.

Es ist kein zwingender Grund vorhanden anzunehmen, dass sich die trochäischen Metra nach fremden Vorbildern entwickelt haben müssen. Die Thatsache, dass gerade Verse, wie die oben citierten, mit stumpfem Ausgange, besonders häufig sind, und weiter der Umstand, dass sich auch in andern Liedern bisweilen noch jambische Verse darunter mischen, macht es wahrscheinlich, dass sie sich aus dem viertaktigen, jambischen Metrum durch consequente Fortlassung des Auftaktes entwickelt haben und nicht als beabsichtigte trochäische, katalektische, durch leoninischen Reim aufgelöste Tetrameter anzusehen sind. Dass dazu der Aufschwung, den die Verskunst unter dem Einfluss des Studiums der Alten nahm, wesentlich beitrug, ist um so wahrscheinlicher, als die trochäischen Metra, wie gesagt, erst seit der Zeit in der englischen Literatur vorkommen.

Welcher englische Dichter zuerst ein Gedicht im streng trochäischen Metrum abgefasst hat, ist bis jetzt ebenso wenig genau festgestellt worden, als wann dies geschah. Im Ganzen aber darf man es als sicher erwiesen bezeichnen, dass seit dem letzten Jahrzehnt des sechzehnten Jahrhunderts, wahrscheinlich aber schon früher, englische Gedichte in trochäischen Metren geschrieben wurden, und zwar vermuthlich zuerst in viertaktigen Versen. Sobald aber dieser Rhythmus einmal populär geworden war, war es selbst-

verständlich, dass die sämmtlichen jambischen Versarten sehr bald auch ihre trochäischen Analoga fanden, deren Beschreibung, ohne weiter auf ihre Entstehungszeit Rücksicht zu nehmen, wir uns nun zunächst zuwenden.

§ 208. Der achttaktige trochäische Vers. Der längste trochäische Vers ist der dem achttaktigen, akatalektischen, jambischen Tetrameter entsprechende akatalektische, trochäische Tetrameter. Derselbe ist aber ungemein selten in völlig correcter Durchführung anzutreffen. Uns ist nur ein einziges Beispiel begegnet, nämlich in Thackerays parodistischem Gedicht *Sorrows of Werther* (S. 78), kurzzeilig gedruckt, aber langzeilig reimend, weshalb diese Anordnung hier völlig berechtigt ist, um so mehr, als in der Ausgabe kein bestimmtes Princip hinsichtlich der kurzzeiligen und langzeiligen Anordnung dieses Metrums befolgt wird:

Werther had a love for Charlotte such as words could never utter;
Would you know how first he met her? she was cutting bread and butter.
Charlotte was a married lady, and a moral man was Werther,
And, for all the wealth of Indies, would do nothing for to hurt her.
So he sighed and pined and ogled, and his passion boiled and bubbled,
Till he blew his silly brains out, and no more was by it troubled.
Charlotte, having seen his body borne before her on a shutter,
Like a well-conducted person went on cutting bread and butter.

Dieser akatalektische, trochäische Vers mischt sich gewöhnlich mit katalektischen Versen derselben Art.

Der Grund ist einmal die Armuth der neuenglischen Sprache an Flexionsendungen und somit an zweisilbigen Reimwörtern und dann namentlich, dass die nach der ersten Periode erforderliche Pause am zweckmässigsten durch Auslassung eines Takttheils markiert wird.

Der Dichter kann jene beiden trochäischen Versarten als gleiche zur Anwendung bringen, weil das Gefühl für ihre Verschiedenheit längst verloren gegangen ist. Sie werden einfach angesehen und empfunden als achttaktige Verse mit weiblichen und mit männlichen Versausgängen,

wie dies u. a. zu Tage tritt in dem komischen Thackeray'schen Gedicht *Damages, two hundred Pounds* (aus der Serie *The Ballads of Policeman X,* S. 260), wo in den beiden letzten Strophen, obwohl sonst in dem Gedicht nur stumpfe Reime (bisweilen auch stumpfe Cäsuren) vorkommen, stumpfe und klingende Reime mit einander wechseln:

So, God bless the Special Jury! pride and joy of English ground,
And the happy land of England, where true justice does abound!
British jurymen and husbands, let us hail this verdict proper:
If a British wife offends you, Britons, you've a right to whop her.
Though you promised to protect her, though you promised to defend her,
You are welcome to neglect her: to the devil you may send her:
You may strike her, curse, abuse her; so declares our law renowned;
And if after this you lose her, — why, you're paid two hundred pound.

Andere Beispiele dieser Art: Thackeray, *King Canute* (S. 199), ferner S. 101; Swinburne, *A Century of Roundels* (S. 97); und reimlos: Tennyson, *Boädicea* (S. 279); *Locksley Hall* (S. 110). Häufiger sind Gedichte mit ausschliesslich stumpf reimenden Versen, so bei Thackeray, *The Ballad of Eliza Davis* (S. 255); Longfellow, *The Belfry of Bruges* (S. 126), *Nuremberg* (130); R. Browning, *A Toccata of Galuppi's* (III, 127), *Home thoughts* (ib. 146); Swinburne, *A Midsummer Holiday*: S. 27, 31, 185. In kreuzweise reimenden Versen mit regelmässig wechselnden klingenden und stumpfen Reimen bewegt sich Eliz. Barrett Browning in *Lady Geraldine's Courtship* (II, 97).

Nur ausnahmsweise fällt in diesem Metrum die logische Cäsur nicht mit der metrischen zusammen, die sich dann aber auch noch geltend macht, z. B.:

All her ways are lovely, all her works and symbols are divine;
Swinburne, Mids. Hol. 185.

§ 209. Werden die achttaktigen Verse durch eingeflochtenen Reim aufgelöst und gebunden, so entstehen kreuzweise reimende Strophen (*abab*), von denen zwei Arten möglich sind: nämlich solche, in denen alle Reime weiblich sind, und solche, in denen die Reime *aa* weiblich und *bb* männlich sind, wie z. B. die erstere Art

in folgender Strophe eines Gedichts von Ebenezer Elliott, wovon freilich die erste Strophe männliche und weibliche Reime hat (Goold Browne, *The Grammar of English Grammars, Tenth Edition,* New-York, 1875, 8^0, p. 868):

Bard! not vainly heaves the ocean;
Bard! not vainly flows the river;
Be thy song, then, like their motion
Blessing now and blessing ever.

Die zweite Art möge durch folgende Anfangsstrophe eines Liedes von Swift (*Poets* IX, 150) veranschaulicht werden:

Fluttering spread thy purple pinions,
Gentle Cupid, o'er my heart;
I a slave in thy dominions;
Nature must give way to art.

Andere Beispiele: Prior, *Songs* (*Poets* VII, 518; (III), 519 (XI); Hill, *Songs* (*Poets* VIII, 668, 669), *The Garden Window* (ib. 670); Watts, *The Thief* (*Poets* IX, 374), *A Cradle Hymn* (ib. 375); Shenstone, *The Princess Elizabeth* (ib. 614); Th. Moore, *Love and Marriage* (I, 193) etc.

Machte sich in den zuletzt erwähnten Strophenarten der achttaktige Rhythmus noch deutlich vernehmbar, so geht derselbe dagegen dem Gehör verloren, wenn durch Ausfall der Senkung des vierten Taktes eine Pause eintritt. So verhält es sich, wenn alle Versausgänge stumpf sind, wie in der folgenden, langzeilig reimenden Strophe Swinburnes, in welcher sein Gedicht *On the Bicentenary of Corneille* (*Midsummer Holiday* S. 132) geschrieben ist:

Scarce two hundred years are gone, and the world is past away
As a noise of brawling wind, as a flash of breaking foam,
That beheld the singer born who raised up the dead of Rome;
And a mightier now than he bids him too rise up to-day.

Dies tritt natürlich in noch höherem Grade zu Tage in der folgenden, kurzzeilig reimenden Strophe von Th. Moore, *Ode* LXXVI (vol. I, 141):

Hither, gentle Muse of mine,
Come and teach thy votary old
Many a golden hymn divine,
For the nymph with vest of gold.

Dasselbe ist auch der Fall, wenn die Verse 1 und 3 stumpf, 2 und 4 aber klingend endigen, wie in folgender

Refrainstrophe eines Gedichts von Rob. Burns, betitelt *Dainty Davie* (S. 228):

Meet me on the warlock knowe,
Dainty Davie, dainty Davie,
There I'll spend the day wi' you,
My ain dear dainty Davie.

Auch bei Auflösung des achttaktigen Rhythmus durch leoninischen Reim machen sich die beiden Reihen wegen der raschen Aufeinanderfolge zusammengehöriger Reime dem Ohre entschieden als Kurzverse vernehmbar, und zwar sowohl, wenn sie klingend reimen, also bei ununterbrochener Aufeinanderfolge von acht trochäischen Takten, wie in den oben (S. 377) aus *The Tempest* citierten Versen, als auch namentlich, wenn sie stumpf reimen, der trochäische Rhythmus also durch eine Pause unterbrochen ist, wie in den daselbst aus *Love's Labour's Lost* citierten Versen.

§ 210. Siebentaktige trochäische Verse in wirklich langzeiliger Bindung sind sehr selten. Goold Browne citiert a. a. O. S. 865 ein Beispiel, welches von dem Dichter auch so gemeint, aber metrisch ungeschickt gebaut ist. Es ist eine Uebersetzung des 70. Psalms:

Hasten, Lord, to rescue me, and set me save from trouble;
Shame thou those who seek my soul, reward their mischief double.
Turn the taunting scorners back, who cry „Aha" so loudly;
Backward in confusion hurl the foe that mocks me proudly.
Then in thee let those rejoice, who seek thee, self-denying;
All who thy salvation love, thy name be gloryfying.
So let God be magnified. But I am poor and needy:
Hasten, Lord, who art my Helper; let thine aid be speedy.

Der einzige correcte Vers ist hier der letzte, in welchem die Cäsur nach dem vierten Takte eintritt. In allen vorhergehenden Versen tritt sie im vierten Takt nach der Hebung ein, eine Licenz, die allerdings in mässiger Ausdehnung vorkommend den charakteristischen trochäischen Tonfall des Metrums nicht stört, wie sie denn z. B. auch im achttaktigen Trochäus der früher citierten Gedichte *Locksley Hall* und *Boädicea* von Tennyson in dieser Weise vorkommt; tritt aber die Cäsur stets so ein, so wird die

Periode dadurch in zwei Reihen aufgelöst, von denen die erste trochäisch, die zweite jambisch ist.

Diese Verbindung, die streng genommen als eine ungleichrhythmische und ungleichmetrische Strophe zu bezeichnen wäre, die aber doch, historisch betrachtet, als eine gleichrhythmische anzusehen ist, da sie sich aus der eben citierten, siebentaktigen, trochäischen Versart entwickelt hat, kommt in der durch eingeflochtene Reime zu Kurzzeilen aufgelösten Gestalt bisweilen vor, so z. B. bei Suckling in einem Gedicht, betitelt *Sir Toby Mathews* (*Poets* III, 741), welches in den beiden ersten Strophen ebenfalls den gleichrhythmischen, trochäischen Charakter dieses Metrums zu veranschaulichen geeignet ist:

Say, but did you love so long?
In truth I needs must blame you:
Passion did your judgment wrong,
Or want of reason shame you.

But, time's fair and witty daughter,
Shortly shall discover,
Y'are a subject fit for laughter,
And more fool than lover.

Die übrigen Strophen haben in Vers 1 und 3 stumpfe Reime, wie dies überhaupt bei den späteren, sorgfältigeren Dichtern die Regel ist.

Noch seltener begegnet die weitere Entwickelung dieses Metrums zu einer Strophe mit lauter stumpfen Reimen, wie in einem allerdings nicht correct durchgeführten Gedicht von John Donne (*Poets* IV, 60):

He that cannot choose but love,
And strives against it still,
Never shall my fancy move,
For he loves against his will.

Der correcte siebentaktige trochäische Vers kommt zu zwei Kurzzeilen durch eingeflochtene Reime aufgelöst nur sehr selten vor. Ein Beispiel findet sich in der ersten Halbstrophe eines Liedes von Rob. Burns, betitelt nach dem Anfangsverse (p. 218):

Thou hast left me ever, Jamie,
Thou hast left me ever;

Thou hast left me ever, Jamie,
Thou hast left me ever.

Ebenso selten wie das langzeilig klingend reimende siebentaktige Metrum ist das entsprechende stumpf reimende. Uns sind nur bei Swinburne einige Beispiele begegnet, in dessen willkürlicher Behandlung der Cäsur der Vers aber den ursprünglichen Charakter seiner Entstehung kaum noch erkennen lässt.

Am correctesten liegt er noch vor in dem kleinen Gedicht *Clear the Way!* (*Mids. Hol.* S. 153):

Clear the way, my lords and lackeys! you have had your day.
Here you have your answer — England's yea against your nay:
Long enough your house has held you : up, and clear the way!

Aehnlich incorrecte Cäsuren, wie im zweiten Verse, kommen in 10 von den 21 Versen des Gedichtes vor.

Viel ärger ist das Verhältniss in *The Mill Garden* (S. 12) und in *Victor Hugo: L'archipel de la Manche* (S. 145), sowie in *The Lute and the Lyre* (*A. Century of Roundels*, S. 33).

Der Rhythmus bleibt der nämliche, wenn diese Verse durch eingeflochtenen Reim zu Kurzzeilen aufgelöst werden, wie z. B. in den Schlusszeilen einer dreitheiligen Strophe, in welcher Campbells Gedicht *The Maid's Remonstrance* (S. 174) geschrieben ist:

Read you not the wrong you're doing
In my cheek's pale hue?
All my life with sorrow strewing,
Wed, or cease to woo.

In fortlaufenden, nicht strophisch eingetheilten Versen dieser Art bewegt sich Tennysons Gedicht *The Captain* (S. 130).

§ 211. Häufiger, als der correcte siebentaktige trochäische Vers, kommt diejenige Versart vor, welche aus einem katalektischen und einem brachykatalektischen Dimeter besteht und manchmal mit jenem verwechselt wird. Namentlich in der mittellateinischen Poesie war sie häufig anzutreffen und gab möglicherweise Anlass zur Entstehung des mittelenglischen, jambischen Septenars, wenn auch dessen

directe Nachbildung nach dem Vorbilde des mittellateinischen, jambischen Septenars oder katalektischen, jambischen Tetrameters ebenso wahrscheinlich ist.[1]

In der mittelenglischen Poesie kommt dieser Rhythmus, in dem sich u. a. die viel citierten und gesungenen Walter Map'schen Verse:

Mihi est propositum in taberna mori;
Vinum sit oppositum morientis ori, etc.

bewegen, nur unter jambische Septenare gemischt vor, wie denn in mittelenglischer Zeit der trochäische Rhythmus überhaupt ja noch nicht principiell vom jambischen gesondert ist.

In neuenglischer Zeit dagegen begegnet diese Versart in genauer Nachbildung des mittellateinischen Vorbildes öfters, so u. a. in langzeiliger Reimbindung, obwohl kurzzeilig gedruckt, in einem Gedicht von Sir John Suckling, betitelt *Sir John Suckling* (*Poets* III, 741), welches er also wohl an sich selbst richtete:

Out upon it, I have loved three whole days together;
And am like to love three more, if it prove fair weather.

Time shall mould away his wings e'er he shall discover
In the wide wórld again such a constant lover.

Ein anderes Beispiel findet sich bei Thackeray, *A Doe in the City* (S. 79):

Little Kitty Lorimer, fair, and young, and witty,
What has brought your ladyship rambling to the City?

Der nämliche Versrhythmus, nur durch eingeflochtenen Reim zu vier- und dreitaktigen, kreuzweise reimenden Kurzzeilen aufgelöst, findet sich bei Eliz. Barr.-Browning, *Sleeping and Watching* (II, 250 ff.):

Sleep on, baby, on the floor,
Tired of all the playing:
Sleep with smile the sweeter for
That, you dropped away in.

Die Verse folgen hier aufeinander in unstrophischer Anordnung, wohingegen sie in *A Man's Requirements* (III, 140)

[1] Vgl. des Verf.'s „Metrische Randglossen II", in Engl. Studien X, 192—196.

zu vier Kurzzeilen strophisch gebunden sind; dsgl. in einem Liede von R. Burns (S. 186).

Auch die weitere Entwickelung mit lauter stumpfen Reimen kommt vor, sowohl langzeilig, als auch kurzzeilig reimend, z. B. erstere bei Rossetti (I, 175), letztere bei Fel. Hemans (VI, 269); vgl. Strophenbau.

§ 212. Der sechstaktige trochäische Vers hat, wie es scheint, erst in neuester Zeit etwas häufigere Verwendung gefunden, bei den beiden Brownings und Swinburne, die ihn sowohl in akatalektischer als auch in katalektischer Form gebrauchen.

Folgende kreuzweise reimende Anfangsverse der letzten Strophe von Swinburnes Gedicht *The Last Oracle* (*Poems and Ballads* II, 1) mögen diese Versart zunächst vorführen:

Day by day thy shadow shines in heaven beholden,
Even the sun, the shining shadow of thy face:
King, the ways of heaven before thy feet grow golden;
God, the soul of earth is kindled with thy grace.

Der metrisch correcteste dieser vier Verse ist der erste, in welchem die Cäsur hinter dem dritten Takt eintritt, wo sie sich auch im zweiten Verse jedenfalls als metrische Cäsur mit einer Nebencäsur nach dem zweiten Takt bemerkbar macht. Im dritten und vierten Verse tritt sie im dritten Takt nach der Hebung ein, so dass die zweite Vershälfte dann jambisch verläuft.

Diese letztere Cäsurart ist die am häufigsten vorkommende.

Daneben finden sich aber noch andere, so u. a. im vierten Takt, z. B.:

Age on age thy mouth was sad, thy face was hidden, ib. S. 2,

oder nach dem vierten Takt mit einer Nebencäsur nach dem zweiten:

Who wast older, O our father, than they knew

und andere.

In wechselnder Verwendung stumpfer und klingender Reime begegnet diese Versart noch bei Swinburne in seinem *Century of Roundels* S. 4, 13 und 23 und bei Eliz.

Barrett Browning in *A Drama of Exile* (I, 87, 88), aber hier unregelmässiger gebaut, öfters mit einsilbigem oder mehrsilbigem Auftakt, namentlich in den stumpf reimenden Versen.

Nur stumpf endigender Verse bedienen sich Swinburne in *A Midsummer Holiday* S. 6, 19, 85, 143 und Rob. Browning in *Love among the Ruins* (III, 112), wo dessen sechstaktige Verse, die mit zweitaktigen, stumpfen, trochäischen Versen paarweise reimen, sich namentlich durch eine sehr freie Behandlung der Cäsur (meistens nach dem vierten Takt) kennzeichnen.

Derselbe Dichter gebraucht paarweise stumpf und klingend reimende Verse dieser Art in *Before* (III, 211), die auch bei Swinburne vorkommen in *Stage Love* (*Poems and Ballads* I, 136):

When the game began between them for a jest,
He played king and she played queen to match the best;
Laughter soft as tears, and tears that turned to laughter,
These were things she sought for years and sorrowed after.

§ 213. Auch diese Versart lässt sich wieder durch eingeflochtenen Reim in dreitaktige Verse mit kreuzweisen, klingenden Reimen auflösen.

Indess der klingend endigende Vers dürfte wohl recht selten so vorkommen. Es ist mir nur gelungen, ein Beispiel zu finden, welches vorkommt bei Eliz. Barrett Browning in *A Drama of Exile* (I, 25):

Mortal man and woman,
Go upon your travel!
Heaven assist the human
Smoothly to unravel
All that web of pain
Wherein ye are holden.
Do ye know our voices
Chanting down the Golden?

Die Verse 5 und 7 werden erst zum Schluss der Strophe durch den Reim gebunden.

Kaum häufiger kommt der sechstaktige Vers mit stumpfem Ausgange durch eingeflochtene Reime zu vier

Kurzzeilen aufgelöst vor, nach Art folgender Strophe aus Goold Browne (a. a. O. S. 866):

Hearken! hearken! hear ye;
Voices meet my ear.
Listen, never fear ye;
Friends — or foes — are near.

In gleicher Weise kommen auch Verbindungen vor mit umgekehrter Reihenfolge der Reime, nämlich der stumpfe Reim voran und der klingende folgend, die dann den Eindruck selbständiger dreitaktiger Verse machen, so in zwei Liedern von Thomas Moore (II, 171, 271):

While I touch the string,
Wreathe my brows with laurel,
For the tale I sing
Has, for once, a moral.

Aehnlich bei R. Burns p. 221a, 248a.

Dass jedoch auch diese auf sechstaktige Langzeilen zurückzuführen sind, beweisen die Anfangsverse eines Gedichts in *The Passionate Pilgrim* (Shakspere, *Globe edition* S. 1051):

Crabbed age and youth cannot live together:
Youth is full of pleasance, age is full of care;
Youth like summer morn, age like winter weather;
Youth like summer brave, age like winter bare.

Ein anderes Beispiel für langzeilige Reimbindung findet sich bei Thackeray, *Peg of Limavaddy* (S. 37).

§ 214. Gerade wie beim siebentaktigen Verse sind dann aber auch hier solche Verbindungen häufiger, in denen der zweite und vierte Vers einen jambischen Rhythmus haben, so dass also der trochäische Rhythmus der ganzen sechstaktigen Periode nicht unterbrochen wird, wie z. B. in folgenden Versen eines Liedes von Thomas Moore (II, 261):

All that's bright must fade, —
The brightest still the fleetest;
All that's sweet was made,
But to be lost when sweetest.

Eine weitere Form dieses sechstaktigen trochäischen Verses in aufgelöster Gestalt ist die, in welcher beide

Reihen, d. h. die trochäische und die jambische, mit stumpfem Ausgange endigen, so in folgenden Versen Th. Moores:

Cease, oh cease to tempt
My tender heart to love!
It never, never can
So wild a flame approve.

Hier sind keine eingeflochtenen Reime, die natürlich auch vorkommen.

§ 215. Die letzte Variation des sechstaktigen trochäischen Verses in aufgelöster Gestalt würde die sein, in der alle dreitaktigen Kurzverse trochäischen Rhythmus haben und alle stumpf endigen. Diese Variation ist jedoch ebenso monoton, als diejenige, in der alle klingenden Ausgang haben und ist daher nicht minder selten anzutreffen. Es ist mir bis jetzt auch hiervon kein anderes Beispiel begegnet, als das folgende, bei Tennyson in *Maud* (S. 341) vorkommende:

Go not, happy day,
From the shining fields,
Go not, happy day,
Till the maiden yields.
Rosy is the West,
Rosy is the South,
Roses are her cheeks,
And a rose her mouth.

Die Verse reimen hier durchgehends langzeilig mit Ausnahme der vier ersten, welche die Auflösung dieses Metrums durch eingeflochtenen Reim zu vier Kurzzeilen veranschaulichen mögen.

§ 216. Der fünftaktige trochäische Vers ist ebenfalls nach Campions vereinzeltem Versuch (s. Kap. 5 dieses Abschnitts), erst in neuerer Zeit etwas häufiger anzutreffen.

Er begegnet sowohl in akatalektischer (klingend endigender), als auch in katalektischer (stumpf endigender) Form; so z. B. in beiderlei Gestalt kreuzweise reimend bei Felicia Hemans, *O ye voices* (VII, 57, 76):

O ye voices round my own hearth singing!
As the winds of May to memory sweet,

Might I yet return, a worn heart bringing,
Would those vernal tones the wanderer greet?

Aehnlich bei Longfellow, *Flowers* S. 47 und in anderen Reimstellungen bei Swinburne, *Midsummer Holiday*, S. 87, *A Century of Roundels*, S. 8, 9, 21, 43—7, 57, 58, 82, 86.

Nach Goold Brown, *Grammar of Grammars*, S. 867, kommt dies Metrum paarweise stumpf und klingend reimend vor bei Tennyson (wo ?) in folgender Strophe:

Then, me thought, I heard a hollow sound,
Gathering up from all the lower ground:
Narrowing into where they sat assembled,
Low voluptuous music, winding, trembled.

Mit lauter klingenden Endungen wird dies Metrum von Swinburne gebraucht in *Love lies bleeding* (*A Century of Roundels*, S. 68):

Love lies bleeding in the bed whereover
Roses lean with smiling mouths or pleading:
Earth lies laughing where the sun's dart clove her:
Love lies bleeding.
Stately shine his purple plumes, exceeding
Pride of princes: etc.

Mit lauter stumpfen Ausgängen kreuzweise reimend begegnet es bei Fel. Hemans, *Far Away* (VII, 69):

Far away! — my home is far away!
Where the blue sea laves a mountain shore;
In the woods I hear my brothers play,
'Midst the flowers my sister sings once more.

So auch, obwohl in anderen Reimstellungen, bei Swinburne, *A Midsummer Holiday* S. 16, *A Century of Roundels* S. 56, 59, 61.

§ 217. Von besonderem Interesse ist es, dass der fünftaktige trochäische Vers, ebenso wie der jambische, auch reimlos vorkommt, wenn auch ebenso selten, als der eigentliche *blankverse* häufig anzutreffen ist. Uns ist der trochäische reimlose Fünftakter nur ein einziges Mal begegnet, nämlich bei Rob. Browning in *One word more* (V, 313—321), dem an E. B. B. (Eliz. Barrett - Browning)

gerichteten Schlusswort zu seiner Dichtung *Men and Women.*

Der trochäische fünftaktige Vers ist hier durchaus correct als akatalektischer Vers, also stets mit klingenden Endungen, durchgeführt:

There they are, my fifty men and women
Naming me the fifty poems finished!
Take them, love, the book and me together:
Where the heart lies, let the brain lie also.
Rafael made a century of sonnets,
Made and wrote them in a certain volume
Dinted with the silver-pointed pencil
Else he only used to draw Madonnas:
These, the world might view — but one, the volume.
Who that one, you ask? Your heart instructs you.

Wie schon diese Probe erkennen lässt, ist auch hier die Cäsur eine wandelbare und kommt, ebenso wie in dem entsprechenden jambischen Metrum, nach und in den verschiedenen Takten des Verses vor, der stumpfen und lyrischen Cäsur (nicht aber der epischen, welche fehlt) entsprechend in Bezug auf die Stellung im Verse, jedoch nicht hinsichtlich der Beschaffenheit der Cäsurarten. Denn während z. B. die Cäsur unmittelbar nach dem zweiten oder dritten Takt im jambischen Verse eine stumpfe ist, ist sie im trochäischen Verse klingend, wie in v. 1 der ersten Probe von Fel. Hemans und in v. 4 derjenigen von Tennyson; und während die Cäsur im zweiten oder dritten Takt des jambischen Verses, also die lyrische, klingend ist, ist sie im trochäischen stumpf, wie z. B. in den drei ersten und den drei letzten Versen der Probe von Rob. Browning.

Diese Cäsurarten sind die gewöhnlichsten; doch kommen sie, namentlich im reimlosen Verse, auch an anderen Stellen vor, so z. B. Doppelcäsuren, die meistens durch das *enjambement*, welches hier eine bedeutende Rolle spielt, veranlasst werden.

Folgende drei Verse (R. Browning VII, S. 314) werden ausreichen, dies zu veranschaulichen:

Guido Reni dying, all Bologna
Cried, and the world cried too, „Ours, the treasure!“
Suddenly, as rare things will, it vanished.

Im Uebrigen haben diese Verse, abgesehen von gelegentlich vorkommender silbenzählender Messung, wie in dem zweiten der zuletzt citierten, einen recht regelmässigen Bau.

§ 218. Der viertaktige trochäische Vers kommt unter allen trochäischen Metren entschieden am häufigsten vor.

In seinem Verhältniss zu dem achttaktigen und zu dem siebentaktigen Verse ist er schon in den früheren §§ besprochen worden.

Der viertaktige trochäische Vers begegnet, wie dort bereits bemerkt wurde, als akatalektische und als katalektische Dipodie, also sowohl mit klingendem, wie auch mit stumpfem Versausgange und in beiderlei Gestalt sowohl in strophischer, wie in unstrophischer Verwendung.

Bei strophischer Anordnung ist namentlich kreuzweise Reimstellung und entweder Wechsel klingender und stumpfer, seltener stumpfer und klingender Reime (vgl. oben S. 381), oder Durchführung stumpfer Reime (vgl. oben S. 380), oder auch willkürliche Verwendung beider beliebt, wie z. B. bei Sheffield, *A Dialogue* (*Poets* VI, 354).

Bei unstrophischer Bindung ist namentlich die paarweise Reimstellung beliebt, wobei jedoch nur selten und meistens nur in kürzeren Gedichten klingende Reime durchgeführt sind, wie z. B. in der Seite 377 citierten Stelle aus *The Tempest*.

Kaum verschieden davon klingen strophisch eingetheilte Verse dieser Art mit paarweiser Reimstellung, zumal in längeren Strophen, wie z. B. bei R. Burns, *Raving winds* etc. (S. 197):

Raving winds around her blowing,
Yellow leaves the woodlands strowing,
By a river hoarsely roaring,
Isabella stray'd deploring:

Farewell, hours that late did measure
Sunshine days of joy and pleasure;
Hail, thou gloomy night of sorrow,
Cheerless night that knows no morrow!

Andere Beispiele: Carew, *The Tinder* (*Poets* III, 706); Philips, *To Miss Margarett Pulteney* (*Poets* IX, 399).

Viel häufiger kommt es vor, dass klingende Reime mit stumpfen, die in der Regel die Mehrzahl bilden, beliebig abwechseln, so z. B. in *The Passionate Pilgrim* XXI (Shakspere, *Globe edition* S. 1053):

As it fell upon a day
In the merry month of May,
Sitting in a pleasant shade
Which a grove of myrtles made,
Beasts did leap, and birds did sing,
Trees did grow, and plants did spring;
Every thing did banish moan,
Save the nightingale alone:
She, poor bird, as all forlorn,
Lean'd her breast up-till a thorn,
And there sung the dolefull'st ditty,
That to hear it was great pity.

Ausser diesem letzten findet sich in dem Gedicht von 58 Versen noch ein zweites klingendes Reimpaar.

Andere Beispiele: Browne, *Eclogues* I, V, (*Poets* IV, 345, 359); Ben Jonson, *Songs* (*Poets* IV, 554, 555); *A Celebration of Charis* I, II, V, VIII, IX (ib. 562—4); Crashaw, *Out of Catullus* (ib. 735), zuweilen mit Auftakt; Waller, *To Amoret* (*Poets* V, 479) dsgl.; Rochester, *Dialogue* (*Poets* VI, 401); Cowper, *On the Grasshopper* (S. 505); Tickel, *Theristes* (*Poets* VIII, 440); Swift, *To Janus* (*Poets* IV, 92); *Twelve Articles* (ib. 125); *Traulus* (ib. 127); *Daphne* (ib. 129); Watts, *True Riches* (ib. 339); Philips, *The Stray Nymph* (ib. 391, 399) etc.; Th. Moore, *Anacreontic* (II, 89); *Wreaths for the Ministers* (II, 94), vereinzelte Auftakte; *An Incantation* (IV, 338); Shelley, *Lines written among the Euganean Hills* (I, 222); Keats, *To* . . . . . . (S. 18), *Fancy* (S. 269), vereinzelte Auftakte; Southey, *Funeral Song* (X, 183), dsgl.; paarweise und gekreuzte Reimstellung combiniert; L. Hunt, *To the Infant*

Princess Royal (S. 302), *Lines on the Birth of the Princess Alice* (S. 307); Eliz. Barr.-Browning, *Night and the Merry Man* (II, 160); Poe, *Dream-Land* (S. 67), vereinzelte Auftakte und kürzere Verse; Ch. Lamb, *The Three Friends* (S. 5); *A Farewell to Tobacco* (S. 31; einzelne Auftakte und doppelte Senkungen) u. a. m.

§ 219. Nicht minder oft sind Gedichte anzutreffen, die in viertaktigen trochäischen, nur stumpf reimenden Versen geschrieben sind, so z. B. das schon S. 377 citierte Gedicht in *Love's Labour's Lost* oder eines von Carew, *A Prayer to the Wind* (*Poets* III, 677), wovon wir die ersten 16 Verse mittheilen:

Go, thou gentle whispering Wind,
Bear this sigh; and if thou find
Where my cruel fair doth rest,
Cast it in her snowy breast;
So, enflam'd by my desire,
It may set her heart a-fire:
Those sweet kisses thou shalt gain,
Will reward thee for thy pain.
Boldly light upon her lip,
There suck odours, and thence skip
To her bosom; lastly, fall
Down, and wander over all;
Range about those ivory hills
From whose every part distils
Amber dew; there spices grow,
There pure streams of nectar flow; etc.

Während bei diesem Metrum gewöhnlich der Satz mit dem Vers endigt, der meistens dann keine Cäsur aufweist, spielt hier das *enjambement* eine bedeutende Rolle und veranlasst häufige Cäsuren an den verschiedensten Stellen des Verses, so in v. 11 nach dem zweiten Takt, in v. 12 im ersten, in v. 15 im zweiten.

Andere Beispiele: Browne, *Song* (*Poets* IV, 307); Ben Jonson, *Epitaph on Elizabeth L. H.* (*Poets* IV, 545); Waller, *To Phillis* (*Poets* V, 480); Milton, *Psalm CXXXVI* (*vol.* II, 390); Swift, *A Young Lady's Complaint* (*Poets* IX, 90); Philips, *The Happy Swain* (ib. 391, 396, 399); Cunningham, *Anacreon Imitated* (ib. 723), *The Dance*

(ib. 723); vereinzelte *triplets*; Thompson, *Sh·kspeare's Walk* (ib. 993); Langhorne, *To a Readbrest* (*Poets* XI, 238); John Scott, *The Mexican Prophecy* (ib. 760—2); schliesst mit zwei jambischen Viertaktern und einem jambischen Fünftakter; Whitehead, *Verses to the People of England* (ib. 954); schliesst mit einem jambischen Fünftakter; Burns, *Written in the Friars-Carse Hermitage* (S. 82); vereinzelte Auftakte; Th. Moore, *Ode III* (*vol.* I, 38).

Bemerkenswerth ist, dass in allen diesen Gedichten, welcher der hier unterschiedenen Gruppen sie auch angehören, die Erscheinung der Reimbrechung, wenn überhaupt, so doch jedenfalls nur sehr vereinzelt, anzutreffen ist.

Uns ist kein einziges Beispiel aufgefallen.

Noch ein Shakspere'sches Gedicht möge hier citiert werden, um die Durchreimung mit gleichem Reime durch eine Anzahl von Versen zu veranschaulichen, nämlich das folgende, aus *The Merchant of Venice* Akt II, Sc. 7, v. 65—73:

All that glisters is not gold;
Often have you heard that told:
Many a man his life hath sold
But my outside to behold.
Gilded tombs do worms infold.
Had you been as wise as bold,
Young in limbs, in judgement old,
Your answer had not been inscroll'd:
Fare you well; *your suit is cold.*

Diese Verse mögen zugleich eine rhythmische Eigenthümlichkeit veranschaulichen, die namentlich im ersten Zeitraum der neuenglischen Epoche, aber auch später, wie in den vorhergehenden Citaten mehrfach angedeutet wurde, öfters anzutreffen ist, nämlich das gelegentliche Auftreten eines Auftaktes, wie z. B. in dem vorletzten Verse, eine Eigenthümlichkeit, die die ursprüngliche Verwandtschaft des viertaktigen trochäischen Verses mit dem entsprechenden jambischen Verse freier Richtung zu bestätigen geeignet ist.

Auch die übrigen Kästchen-Einlagen in *The Merchant*

of Venice sind in ähnlichen Versen geschrieben (vgl. Akt II, Sc. VIII, v. 62—72, Akt III, Sc. II, v. 132—139).

§ 220. Endlich ist im Gegensatz zu dieser Durchreimung des viertaktigen trochäischen Verses hervorzuheben, dass derselbe, ebenso wie der fünftaktige, auch in reimloser, akatalektischer Gestalt, also mit durchgehends klingenden Endungen, Verwendung gefunden hat, in dem bekannten, längeren, epischen Gedicht Longfellows, betitelt: *The Song of Hiawatha* (S. 346 ff.). Wir lassen hier den letzten Absatz der Einleitung als Probe folgen:

Ye, who some times, in your rambles
Through the green lanes of the country,
Where the tangled barberry-bushes
Hang their tufts of crimson berries
Over stone walls gray with mosses,
Pause by some neglected graveyard,
For a while to muse, and ponder
On a half-effaced inscription,
Written with little skill and song-craft,
Homely phrases, but each letter
Full of hope and yet of heart-break,
Full of all the tender pathos
Of the Here and the Hereafter; —
Stay and read this rude inscription,
Read this Song of Hiawatha.

Wie man sieht, nimmt hier, ähnlich wie im fünftaktigen, reimlosen, trochäischen Verse, das *enjambement* eine erheblich grössere Ausdehnung an, als dies für gewöhnlich in dem entsprechenden gereimten Verse der Fall ist.

In Folge dessen, oder auch unabhängig von dieser Erscheinung, begegnen hier gleichfalls zahlreichere Verse mit Cäsuren, die, wie in dem früher citierten, gereimten Gedicht Carews, an den verschiedensten Versstellen eintreten können.

Gleichwohl hat dies Metrum, eben wegen des Fehlens stumpfer Endungen und der dadurch ermöglichten stärkeren Pausen, etwas Einförmiges und Ermüdendes, zumal da die Verse auch im Uebrigen sehr gleichmässig gebaut sind und weder Auftakte noch wohl auch doppelte Senkungen anzutreffen sind.

§ 221. Der dreitaktige trochäische Vers, sowohl der klingend, als auch der stumpf reimende, ist schon hinsichtlich seiner Ableitung aus dem siebentaktigen, wie aus dem sechstaktigen Verse mittelst eingeflochtenen Reimes betrachtet worden (vgl. §§ 210—213).

Eine andere Art der Ableitung aus dem letzteren Metrum ist diejenige mittelst leoninischen Reimes, wie dies veranschaulicht wird durch einige, auf solche Art aufgelöste Langverse, die in dem bereits S. 387 citierten Gedicht XII in *The Passionate Pilgrim* vorkommen, so mit klingenden Reimen, also akatalektische Trochäen:

Age, I do abhor thee,
Youth, I do adore thee;

und mit stumpfen Reimen, also katalektische Trochäen:

Youth is full of sport,
Age's breath is short.

Delius druckt, offenbar mit Rücksicht auf diese Verse, das ganze Gedicht kurzzeilig. A. Wright druckt es mit Rücksicht auf die Anfangsverse langzeilig. Beides ist berechtigt.

Unzweifelhafte dreitaktige Kurzzeilen liegen vor, wenn drei solche Verse strophisch verbunden sind, wie in Swinburnes *Cradle Songs* (*A Midsummer Holiday* S. 115—121):

Baby, baby bright,
Sleep can steal from sight
Little of your light:

Soft as fire in dew,
Still the life in you
Lights your slumber through.

Ferner in solchen ungleichmetrischen Strophen, in denen jene Verse vereinzelt zwischen anderen stehen, wofür in den betreffenden Strophenformen zahlreiche Beispiele zu finden sind.

§ 222. Zweitaktige und eintaktige trochäische Verse, zumal die letzteren, kommen fast nur in ungleichmetrischen Strophen in Verbindung mit längeren Versen vor. Indess sind die zweitaktigen Verse doch auch bisweilen zu ganzen Gedichten verwendet worden; so z. B. von Pope in einem Gedicht, betitelt *To Quinbus Flestrin, the Man-Mountain* (S. 491; Gay zugeschrieben in *Poets* VIII, 327):

In a maze,
Lost I gaze,
Can our eyes
Reach thy size?
May my lays
Swell with praise,
Worthy thee!
Worthy me! etc.

Hier endigen alle Verse mit stumpfen Reimen, so dass es also nicht angeht, sie als viertaktige, durch leoninischen Reim zu zweitaktigen aufgelöste Verse anzusehen, wie dies möglich ist in folgenden Versen, die einen Theil einer Epithalamiumstrophe bilden von Dodsley (*Poets* XI, 112):

Love commencing, — *Kindness charming,*
Joys dispensing; — *Fancy warming;*
Beauty smiling, — *Kissing, toying,*
Wit beguiling; — *Melting, dying.*

Würden diese Verse sich reimen in der Reimstellung *abab*, also:

Love commencing, — *Kindness charming,*
Beauty smiling; — *Kissing, toying;*
Joys dispensing, — *Fancy warming,*
Wit beguiling, — *Melting, dying,*

so könnten sie angesehen werden als durch eingeflochtenen Reim zu vier zweitaktigen Versen aufgelöste ursprüngliche Viertakter.

§ 223. Dasselbe ist der Fall mit den trochäischen Eintaktern, die nur in Verbindung mit längeren Versen in ungleichmetrischen Strophen vorkommen, wie z. B. die folgenden Verse in einer Strophe von Addisons Oper *Rosamund* (Akt I, Sc. II, S. 38):

Turning, — oder: *Turning,*
Burning, — *Changing,*
Changing, — *Burning,*
Ranging; — *Ranging.*

Selbstverständlich sind diese Eintakter sowohl wie auch die Zweitakter nur als solche und nicht als aufgelöste Zwei-, resp. Viertakter anzusehen, wenn sie in umschliessender Reimstellung stehen, wie:

Turning,
Changing,
Ranging,
Burning.

Die kürzeste Versart ist jedenfalls die nur aus einem einsilbigen Wort bestehende, welches dann selbstverständlich nur ein betontes sein kann. So kommen denn diese Verse öfters vor in ungleichmetrischen Strophen aus trochäischen Versen, z. B. in Swinburnes Cyclus von Gedichten, betitelt: *A Dead Friend* (*A Century of Roundels* S. 14—20):

Gone, O gentle heart and true,
Friend of hopes forgone,
Hopes and hopeful days with you,
Gone?

Andere Beispiele: Ebendaselbst S. 31, 32, 47, 54.

KAPITEL 3.

JAMBISCH ANAPÄSTISCHE UND TROCHÄISCH-DAKTYLISCHE METRA.

§ 224. Der jambisch-anapästische Rhythmus ist schon früher beim vierhebigen Verse berührt worden. Denn der vierhebige, seit Beginn der neuenglischen Zeit meistens in mehr oder weniger regelmässigen jambisch-anapästischen Rhythmen sich bewegende Vers (vgl. Bd. I, S. 237) ist nicht etwa nach einem fremden Vorbilde entstanden, sondern, wie früher dargethan wurde, aus der vierhebigen, alliterierenden Langzeile hervorgegangen und der neuenglischen Poesie also aus altenglischer Zeit überliefert worden.

Doch darf man schliessen, dass er unter dem Einfluss der zu Beginn der neuenglischen Zeit sich vollziehenden principiellen Scheidung steigender und fallender Rhythmen, d. h. jambischer und anapästischer Rhythmen einerseits, trochäischer und daktylischer Rhythmen andererseits, diejenige regelmässigere Form angenommen hat, welche ihm den modernen gleichtaktigen Klang verleiht.

Dies ist namentlich diejenige Eigenthümlichkeit, welche den neuenglischen jambisch-anapästischen Rhythmus von demjenigen der alten, alliterierenden oder auch nicht alliterierenden, vierhebigen Langzeile unterscheidet, deren Bau doch bis in die letzte Epoche ihrer Existenz hinein vorwiegend auf den vier Hebungen basiert, die aber in ihren zeitlichen Abständen von einander nicht gleich zu sein brauchen.

Ein weiteres unterscheidendes Merkmal ist das, dass in der alten Langzeile der steigende und der fallende Rhythmus nicht principiell auseinander gehalten wurden, während in dem neuenglischen, verwandten Verse in der Regel der jambisch-anapästische und der trochäisch-daktylische Vers strenger von einander gesondert werden. Man ist daher berechtigt, zwei derartige, ziemlich bestimmt von einander unterschiedene Klassen von Rhythmen aufzustellen, die wieder nach der Zahl jambisch-anapästischer oder trochäisch-daktylischer Takte, aus denen sie bestehen, in die entsprechenden verschiedenen Versarten zerfallen.

Doch dürfen wir nicht unterlassen zu bemerken, dass in manchen Gedichten der aufsteigende, sei es nun der jambisch-anapästische oder der selten begegnende rein anapästische Rhythmus, keineswegs consequent durchgeführt ist, sondern mit dem fallenden, trochäisch-daktylischen, resp. daktylischen Rhythmus wechselt.

Eine Anzahl solcher Gedichte sind schon bei der Betrachtung des vierhebigen Verses namhaft gemacht worden. Aber auch betreffs der längeren und kürzeren jambisch-anapästischen Rhythmen, in denen sich viele andere Gedichte bewegen, gilt dieselbe Bemerkung. Es ist dies ein Beweis für die Beziehungen des modernen Verses zu dem älteren, ein Kennzeichen, wie die alte, volksthümliche Behandlung der vierhebigen Langzeile auch noch auf die aus ihr abgeleiteten oder nach Analogie derselben gebildeten späteren, hierher gehörigen Versarten ihren Einfluss geltend macht.

Wir werden die in solchen schwankenden Rhythmen geschriebenen Gedichte in der Regel unter den jambisch-

anapästischen Versarten, die der vierhebigen Langzeile des ausgehenden Mittelalters näher stehen, als die trochäisch-daktylischen, namhaft machen.

I. Jambisch-anapästische Verse.

§ 225. Achttaktige, langzeilig reimende, jambisch-anapästische Verse sind uns nicht begegnet. Wohl aber kommen sie vor in der durch eingeflochtenen Reim zu vierzeiligen, in gekreuzter Reimstellung abwechselnd klingend und stumpf reimenden Strophen aufgelösten Gestalt, die den achttaktigen, ununterbrochenen, jambisch-anapästischen Rhythmus deutlich vernehmen lassen, so z. B. in den vier ersten Versen von R. Burns, *The Chevalier's Lament* (S. 243):

The small birds rejoice in the green leaves returning,
The murmuring streamlet winds clear thro' the vale;
The hawthorn trees blow in the dews of the morning,
And wild scatter'd cowslips bedeck the green dale.

Hier beginnt jede der beiden Perioden mit einem Jambus und verläuft dann weiter in Anapästen, da sich der klingende Schluss des ersten, resp. dritten Verses und der jambische Anfang des zweiten, resp. vierten zu einem Anapäst ergänzen.

So correct sind die Perioden freilich selten durchgeführt, und der zusammenhängende achttaktige Rhythmus wird in zwei viertaktige Reihen aufgelöst, wenn nach klingendem Schluss der ersten, resp. dritten Reihe die zweite, resp. vierte mit einem Anapäst beginnt, wie dies z. B. in der zweiten Strophe von Byrons Gedicht *On Leaving Newstead Abbey* (S. 88) der Fall ist, dessen Verse überhaupt meistens anapästisch beginnen, wenn auch der jambische Anfang keineswegs ausgeschlossen ist:

Of the mail-cover'd Barons, who proudly to battle
Led their vassals from Europe to Palestine's plain,
The escutcheon and shield, which with every blast rattle,
Are the only sad vestiges now that remain.

In diesem Fall würde stumpfer Ausgang von Vers 1 und 3 den zusammenhängenden achttaktigen anapästischen Rhythmus herstellen, während derselbe natürlich gleichfalls unterbrochen und aufgelöst wird durch stumpfen Ausgang von v. 1 und 3 bei jambischem Anfang von v. 2 und 4.

In schwankenden jambisch-anapästischen, resp. trochäisch-daktylischen Versen dieser Art, die dann auch einen mehr viertaktigen, kurzzeiligen Klang haben, bewegt sich u. a. W. Scotts Gedicht *Wandering Willie* (S. 477), dessen erste Strophe durch Auflösung von Vers 1 und 3 mittelst Binnenreimes die Entstehung einer in jambisch-anapästischen, zwei- und viertaktigen Versen sich bewegenden Schweifreimstrophe vorführt:

All joy was bereft me the day that you left me,
And climb'd the tall vessel to sail yon wide sea;
O weary betide it! I wander'd beside it,
And bann'd it for parting my Willie and me.

Far o'er the wave hast thou follow'd thy fortune,
Oft fought the squadrons of France and of Spain;
Ae kiss of welcome's worth twenty at parting,
Now I hae gotten my Willie again.

Unter den zehn Strophen des Gedichts befinden sich ausser der zuletzt citierten noch zwei andere, die ganz oder theilweise trochäisch-daktylischen Rhythmus haben.

Andere Beispiele: Shelley, *Ghosts of the dead!* (I, 52); Burns, *Gloomy December* (S. 206).

In einem Gedicht Swinburnes (*Poems* II, 144) ergänzen sich viertaktige anapästische und daktylische Verse in regelmässiger Folge zu anapästischen Perioden:

For a day and a night Love sang to us, played with us,
Folded us round from the dark and the light; etc.

§ 226. Der siebentaktige jambisch-anapästische Vers ist von uns langzeilig und zwar stumpf reimend nur in neuester Zeit angetroffen worden. So kommt er vor bei Swinburne in *The Death of Richard Wagner* (*A Century of Roundels,* 30), wovon die mittelste Strophe hier folgt:

As a vision of heaven from the hollows of ocean, that none but a god might see,
Rose out of the silence of things unknown of a presence, a form, a might,
And we heard as a prophet that hears God's message against him, and may not flee.

Der Vers endigt hier, wie überhaupt in dem Gedicht, regelmässig mit einem jambischen, resp. spondäischen Takt, der übrigens auch noch an anderen Versstellen gelegentlich auftaucht, wie in v. 2 an erster und vierter, in v. 3 an vierter Stelle, und wodurch ein gewisser retardierender Rhythmus hervorgebracht wird.

Bemerkenswerth ist noch die Willkür in der Behandlung der Cäsuren.

Der mittelste Vers markiert (wie ausserdem noch Vers 1, 7, 8. 9 des Gedicht) durch stumpfe Cäsur nach dem vierten Takt den strengeren septenarischen Rhythmus, der bei klingender Cäsur, wie in den beiden anderen oben citierten Versen, weniger scharf hervortritt. Natürlich machen sich innerhalb dieser langen Verse, namentlich im ersten Gliede, auch noch Nebencäsuren geltend.

Derselben Versart bedient sich Swinburne in den Gedichten *In the Water*, kreuzweise reimend, und *After a Reading* in dreizeilig paralleler (*aaa*) Reimstellung (*A Midsummer Holiday*, S. 22, 94).

Die nämliche Versart in kurzzeilig aufgelöster Gestalt (daher mit einheitlicher, stumpfer Cäsur), aus welcher die langzeilige Form wohl entstanden ist, begegnet schon in viel früherer Zeit.

Eins der ältesten und correctesten Beispiele kommt vor bei dem Earl of Dorset in einem *Song to Chloris from the Blind Archer* (*Poets* VII, 513):

Ah! Chloris, 'tis time to disarm your bright eyes,
And lay by those terrible glances;
We live in an age that's more civil and wise,
Than to follow the rules of romances.

Andere Beispiele siehe unter der betreffenden Strophenform.

Die nämliche Versart kommt auch mit stumpfen Reimen vor, so z. B. bei Swift, *The Dog and the Thief* (*Poets* IX, 87):

Quoth the thief to the dog, let me into your door,
And I'll give you these delicate bits.
Quoth the dog, I shall then be more villain than you're,
And besides must be out of my wits.

Die freie, zwischen jambisch-anapästischem und trochäisch-daktylischem Tonfall schwankende, dem alten, vierhebigen Rhythmus nachgebildete Behandlung dieses Metrums wird durch kein Beispiel besser veranschaulicht, als durch Charles Wolfes berühmtes und unvergleichlich schönes Gedicht *The Burial of Sir John Moore* [1] (Chambers's *Cyclopaedia of Engl. Literature* II, 370).

Die erste Strophe bewegt sich in ziemlich regelmässigen Rhythmen:

Not a drum was heard, not a funeral note,
As his corpse to the rampart we hurried;
Not a soldier discharged his farewell shot
O'er the grave where our hero we buried.

Nur die beiden Jamben zum Schluss des dritten Verses bilden eine Ausnahme von der lebhaften, anapästischen Bewegung, in malender Uebereinstimmung mit dem ein langsames Verhallen andeutenden Inhalt der Worte.

Ein ähnlicher metrischer Effect wird bewirkt durch die Verse:

By the struggling moonbeams' misty light,
And the lantern dimly burning.

[1] Ch. Wolfe ist nur durch dies eine, kurze Gedicht zu unsterblichem Ruhme gelangt und hat sonst überhaupt wenig geschrieben; jedenfalls nichts, was jenem Gedicht an poetischem Werth einigermassen gleichkommt. Ein Analogon dazu bietet der französische Dichter Rouget de l'Isle († 1836), der nur durch die von ihm gedichtete und componierte *Marseillaise* berühmt wurde, sowie auch der deutsche Dichter Max Schneckenburger (1819–1849), von dem „Die Wacht am Rhein" herrührt. Beide Dichtungen sind freilich so sehr Volkslieder geworden, dass darüber die Namen der Autoren fast vergessen sind.

So auch in dem Verse:

But half of our heavy task was done.

Ausserordentlich wirksam ist an anderen Stellen dann auch der Uebergang aus dem jambisch-anapästischen in das trochäisch-daktylische Metrum, so in den Versen:

Few and short were the prayers we said,
And we spoke not a word of sorrow;

oder in der Schlussstrophe:

Slowly and sadly we laid him down,
From the field of his fame fresh and gory;
We carved not a line, and we raised not a stone —
But we left him alone with his glory.

Hiermit sind die metrischen Schönheiten dieses durch vollkommene Harmonie des Inhalts und der Form sich auszeichnenden Gedichtes nur angedeutet, doch keineswegs erschöpft.

§ 227. Der sechstaktige jambisch-anapästische Vers, zu dessen Entstehung schon in den letzten Proben des jambischen Alexandiners die Ansätze vorliegen (vgl. § 85), ist in langzeiliger Reimstellung öfters anzutreffen, jedoch erst in neuerer Zeit, so in einigen Gedichten von Eliz. Barr.-Browning, wie z. B. als Aufgesang einer ungleichmetrischen Strophe des Gedichtes *Confessions* (III, 60):

Face to face in my chamber, my silent chamber, I saw her:
God and she and I only, there I sate down to draw her
Soul through the clefts of confession, — „Speak, I am holding thee fast,
As the angel of resurrection shall do it at the last!“
— — — — — — — — — — — — — — — —
When God smote his hands together, and struck out thy soul as a spark,
Into the organized glory of things, from deeps of the dark, —
Say, didst thou shine, didst thou burn, didst thou honour the power in the form,
As the star does at night, or the fire-fly, or even the little ground-worm?

Diese Probe wird genügen, um den ausserordentlich freien Bau dieser Verse zu veranschaulichen. Der Rhythmus derselben ist ein vorwiegend anapästischer (trochäisch-

daktylisch in den Versen 1, 2, 3), doch treten oft auch Jamben, resp. Spondäen für die Anapäste ein, so zu Anfang von Vers 5 und 7 oder zu Ende von Vers 4 und 5.

Das Versende kann klingend sein, wie in den beiden Anfangsversen, oder stumpf, wie in den übrigen; ebenso verhält es sich mit der Cäsur, die in den regelmässigeren Versen nach dem dritten Takt eintritt; klingend ist sie in Vers 2, 3, 4, 5, 8 und überhaupt gewöhnlich, wonach dann der folgende Halbvers meistens jambisch beginnt (anapästisch in Vers 5, wo also eigentlich epische Cäsur vorliegt); stumpf ist sie in Vers 7, so noch in einigen anderen Versen, z. B.:

At least thou wast moved in thy soul, though unable to prove it afar. (S. 62).
Where I loved, I have loved much and well, — I have verily loved not amiss (S. 63);

ferner auch in Vers 6 des obigen Passus, aber nach dem vierten Takt. Ueberhaupt ist die Cäsur keineswegs immer an fester Stelle und öfters nicht einmal als Nebencäsur nach dem dritten Takt möglich, wie z. B. hier oder in Vers 1, wo zwei klingende Cäsuren, nach dem zweiten und fünften Takt, vorliegen. Sonst noch begegnen Nebencäsuren in V. 7 und 8 und verschiedene andere. Selbst Verse mit drei Cäsuren sind anzutreffen:

If He, the all-giving and loving, is served so unduly, what then. (S. 62)
Their least gift, which they left to my childhood, far off in the long-ago years (S. 63).

Etwas regelmässiger, namentlich in Bezug auf die Cäsur, sind die paarweise reimenden Verse derselben Dichterin in *A Court Lady* (*vol.* IV, 31) und *Lord Walter's Wife* (*vol.* IV, 73), ferner bei Tennyson in *The Grandmother* (S. 263), *Northern Farmer* (S. 266—270), *The Higher Pantheism* (S. 277).

Zur Charakteristik des Tennyson'schen Verses citieren wir die Anfangsverse des ersten und letzten der oben erwähnten Gedichte:

The Grandmother.

And Willy, my eldest-born, is gone, you say, little Anne?
Ruddy and white, and strong on his legs, he looks like a man.

And Willy's wife has written : she never was over-wise,
Never the wife for Willy : he wouldn't take my advice.

For, Annie, you see, her father was not the man to save,
Hadn't a head to manage, and drank himself into his grave.
Pretty enough, very pretty! but I was against it for one.
Eh! — but he wouldn't hear me — and Willy, you say, is gone.

The Higher Pantheism.

The sun, the moon, the stars, the seas, the hills and the plains —
Are not these, O Soul, the Vision of Him who reigns?

Is not the Vision He? tho' He be not that which He seems?
Dreams are true while they last, and do we not live in dreams?

Earth, these solid stars, this weight of body and limb,
Are they not sign and symbol of thy division from Him?

Für das erstere, längere Gedicht sind namentlich die vielen epischen Cäsuren charakteristisch, die jedoch auch in den übrigen vorkommen, sowie das öftere Zurücktreten der metrischen Cäsur hinter der logischen, wie in v. 2 (ähnlich v. 13); ferner das beständige Schwanken zwischen jambisch-anapästischem und trochäisch-daktylischem Rhythmus in Folge von häufigem Fehlen des Auftaktes, resp. zahlreichen Taktumstellungen.

In Rhythmen derselben Gattung sind nach meinem Dafürhalten die vier ersten Abschnitte von Tennysons *Maud* (S. 330 – 5) geschrieben, während Masson [1] diese Verse für eine gereimte Variation des *Dactylic Hexameter* hält.

Auch hier ist der willkürliche Wechsel anapästischer, öfters auch jambischer Füsse zu Anfang des Verses mit den daktylischen, resp. trochäischen hervorzuheben. So beginnt z. B. gleich das Gedicht mit einer Strophe von fast ganz jambischem Tonfall, während in den beiden folgenden der anapästische Rhythmus besser zur Geltung kommt:

I hate the dreadful hollow behind the little wood,
Its lips in the field above are dabbled with blood-red heath,
The red-ribb'd ledges drip with a silent horror of blood,
And Echo there, whatever is ask'd her, answers, „Death".

For there in the ghastly pit long since a body was found,
His who had given me life — O father! O God! was it well? —

---

[1] Milton's *Poetical Works* ed. David Masson, London, Macmillan & Co. 1874 I, p. CVIII.

Mangled, and flatten'd, and crush'd, and dinted into the ground:
There yet lies the rock that fell with him when he fell.

Did he fling himself down? who knows? for a vast speculation had fail'd,
And ever he mutter'd and madden'd, and ever wann'd with despair,
And out he walk'd when the wind like a broken worldling wail'd,
And the flying gold of the ruin'd woodlands drove thro' the air.

Dasselbe Metrum, aber im Ganzen correcter ausgeführt, begegnet bei Rob. Browning, in *Up at a Villa, down in the City* (III, 122), ferner in seinem *Abt Vogler* (VI, 92—98) zu achtzeiligen Strophen (*ababcdcd*) verbunden. Doch ist auch dort der Auftakt nicht immer vermieden, und die stumpfe Cäsur nach dem dritten Fuss ist ebenfalls nicht consequent beachtet.

Des nämlichen Verses, klingend und stumpf reimend, bedient sich Swinburne in *A Century of Roundels* (S. 91) und ferner, jedoch mit durchgehends stumpfen Endungen und durch eingeflochtene stumpfe oder klingende Reime zu zwei Kurzversen aufgelöst, obwohl langzeilig gedruckt, in seinem *Hymn to Proserpine* (*Poems* I, 77), wovon wir die Anfangsverse mittheilen:

I have lived long enough, having seen one thing, that love hath an end;
Goddess and maiden and queen, be near me now and befriend.
Thou art more than the day or the morrow, the seasons that laugh or that weep;
For these give joy and sorrow; but thou, Proserpina, sleep.

Wie der erste Vers zeigt, fällt die logische Cäsur nicht immer mit der durch den eingeflochtenen Reim natürlich stets bewirkten metrischen Cäsur zusammen. Ein anderes Beispiel der Art:

I am sick of singing: the bays burn deep and chafe: I am fain
To rest a little from praise and grievous pleasure and pain.

Gleichfalls durch eingeflochtenen, aber stets klingenden Reim zu Kurzzeilen aufgelöst und auch so gedruckt ist diese Versart in *Maytime and Midwinter* (*A Midsummer Hol.* S. 100).

Streng jambisch-anapästisch ist dieser Vers gebaut in dem paarweise stumpf reimenden Verse (doch auch mit eingeflochtenen, gelegentlich klingenden Reimen, vgl. Str.

5, 7, 20, 21, 22) in *A Song in Time of Revolution* (*Poems* I, S. 160).

Dreitaktige Verse der Art, aus denen in diesem Fall wohl die sechstaktigen durch Zusammensetzung entstanden sind, kommen übrigens schon in viel früherer Zeit vor (s. u.).

§ 228. Der fünftaktige jambisch-anapästische Vers ist, soweit unsere Beobachtungen reichen, ebenfalls erst in neuerer Zeit anzutreffen. Er begegnet u. a. paarweise reimend bei Eliz. Barrett Browning in *The Daugthers of Pandarus*; *Version* II (*vol.* IV, 200):

So the storms bore the daughters of Pandarus out into thrall —
The gods slew their parents; the orphans were left in the hall.
And there, came, to feed their young lives, Aphrodite divine,
With the incense, the sweet-tasting honey, the sweet-smelling wine.
Herè brought them her wit above woman's, and beauty of face;
And pure Artemis gave them her stature, that form might have grace;
And Athenè instructed their hands in her works of renown;
Then, afar to Olympus, divine Aphroditè moved on.

Der Rhythmus ist hier fast ganz anapästisch. In dem ganzen Gedicht von 13 Versen kommen nur zwei jambische Takte vor, nämlich an erster Stelle in Vers 2 und an zweiter (oder an erster, je nach der Betonung) in Vers 3.

Grössere Mannigfaltigkeit herrscht in der Behandlung der Cäsur. Sie begegnet als stumpfe Cäsur nach dem dritten Takt in Vers 7, als klingende Cäsur im dritten Takt in Vers 2 und 8, als solche im vierten Takt in Vers 5, 6 und 1 (hier gleitend); Doppelcäsuren finden sich in Vers 3: stumpfe Cäsuren nach dem ersten und dritten Takt, in Vers 4: klingende Cäsuren im zweiten und vierten Takt. Aehnliche und andere Variationen begegnen in den folgenden Versen.

Verwandten Bau hat der fünftaktige jambisch-anapästische Vers, dessen *Th. Moore* sich in dem Gedicht *The Dream of those Days* (II, 238) und Rob. Browning in dem Gedicht *Saul* (III, 146—196) bedienen.

Auch hier ist der Versausgang durchweg stumpf. Bemerkenswerth ist in dem letzteren das häufige Eintreten des *Enjambement*, das nicht seltene Vorkommen von Reim-

brechung und das vereinzelte von *triplets.* Alle drei Erscheinungen begegnen in folgendem Passus (S. 155):

Death was past, life not come : so he waited. Awhile his right hand
Held the brow, helped the eyes left too vacant forthwith to remand
To their place what new objects should enter; 'twas Saul as before.
I looked up and dared gaze at those eyes, nor was hurt any more
Than by slow pallid sunsets in autumn, ye watch from the shore,
At their sad level gaze o'er the ocean — a sun's low decline etc.

Einen eigenartigen, nämlich gewöhnlich mit einem Anapäst beginnenden und dann meistens trochäisch verlaufenden Rhythmus hat der fünftaktige Vers des Mittelgliedes einer Strophe, deren sich Swinburne in *A Word from the Psalmist* (*A Midsummer Holiday*, S. 176) bedient:

But a louder than the Churche's echo thunders
In the ears of men who may not choose but hear;
And the heart in him that hears it leaps and wonders,
With triumphant hope astonished, or with fear.

Einen ähnlichen Rhythmus haben die Verse in Eliz. Barr.-Brownings Gedicht *The Dance* (IV, 22).

Einen nicht minder originellen, nämlich gewöhnlich mit einem jambischen Takt beginnenden, ebenfalls mit einem solchen oder vielmehr meistens mit einem spondäischen schliessenden, in der Mitte aber in der Regel anapästisch verlaufenden Rhythmus hat der fünftaktige Vers in Th. Moores *The Irish Peasant to his Mistress,* paarweise reimend (II, 139), und in Swinburnes Gedicht *The Seaboard* (*A Midsummer Holiday* S. 3). Wir lassen die erste Strophe des letzteren hier folgen:

The sea is at ebb, and the sound of her utmost word,
Is soft at the least wave's lapse in a still small reach.
From bay into bay, on quest of a goal deferred,
From headland ever to headland and breach to breach
Where earth gives ear to the message that all days preach
With changes of gladness and sadness that cheer and chide,
The lone way lures me along by chance untried
That haply, if hope dissolve not and faith be whole,
Not all for nought shall I seek, with a dream for guide,
The goal that is not, and ever again the goal.

Gelegentlich tritt auch im Innern des Verses statt des

Anapäst ein Jambus oder Spondäus ein, z. B. in v. 2: *waves lapse*, in v. 3: *on quest*, v. 7: *way lures* etc.

Andererseits beginnen und endigen auch einzelne Verse mit Anapästen, z. B.:

And a joy to the heart is a goal that it may not reach. S. 4.
The silence of instant noon goes nigh to be heard, ib.

Die oben gegebene allgemeine Beschreibung des Rhythmus trifft aber für gewöhnlich zu.

Der ähnliche Vers begegnet in *A Century of Roundels* (S. 63). Von verwandtem Bau sind auch die Verse zum Schluss von Tennysons *Maud* (S. 352—3).

In *A Century of Roundels* gebraucht Swinburne diesen Vers öfters mit wechselnden klingenden und stumpfen Endungen, so S. 1, 69, 87, 90, 94:

Across and along, as the bay's breadth opens, and o'er us
Wild autumn exults in the wind, swift rapture and strong
Impels us, and broader the wide waves brighten before us
— — — — — — — — — — — — — — — — — —
The whole world's heart is uplifted, and knows not wrong.

§ 229. Der viertaktige jambisch-anapästische Vers ist im Ganzen mit dem bereits früher betrachteten vierhebigen, aus der alten, alliterierenden Langzeile entstandenen Verse identisch, welcher unter dem Einfluss der gleichtaktigen Metra noch vor Beginn der eigentlich neuenglischen Epoche, wie dies auch die alten Metriker bezeugen (vgl. § 108), einen in der Regel jambisch-anapästischen, gleichtaktigen Rhythmus angenommen hatte, und welcher daher als der Urquell aller dieser verschiedenen jambisch-anapästischen Versarten anzusehen ist.

In der Regel beginnt der Vers mit einem Jambus und verläuft dann weiter in anapästischen Rhythmen, für die aber auch gelegentlich wieder ein Jambus eintreten kann, ebenso wie ein Anapäst für den Jambus des ersten Fusses.

Für Beispiele dieser Art vgl. die in dem früheren Kapitel 5 des II. Abschnittes citierten Verse, welche für gewöhnlich durch paarweise, stumpfe Reime gebunden sind.

Hier möge nur noch auf einige Gestaltungen dieses Metrums Bezug genommen werden, welche, sei es durch

die Anordnung der Reime oder der verschiedenartigen Takte, einen mehr kunstmässigen Charakter tragen.

So wurde schon bei der Betrachtung des achttaktigen Verses darauf hingewiesen, dass sich öfters viertaktige jambisch-anapästische, abwechselnd klingend und stumpf reimende Verse oder auch jambisch-anapästische und trochäisch-daktylische, abwechselnd gleitend und stumpf reimende Verse zu ununterbrochenen achttaktigen jambisch-anapästischen Rhythmen ergänzen.

Beispiele dieser Art begegnen noch bei Byron, *On a distant view of Harrow-on-the-Hill* (S. 94); Keats, *To some Ladies* (S. 16); ferner öfters bei Swinburne in *A Century of Roundels,* so S. 2, 64, 67, 78 und in *A Midsummer Holiday* S. 70:

From the depths of the waters that lighten and darken
With change everlasting of life and of death,
Where hardly by noon if the lulled ear hearken
It hears the sea's as a tired child's breath, etc.

Erwähnenswerth sind noch einige, bei Th. Moore vorkommende, hierher gehörige Verse wegen der Art der Zusammensetzung aus jambischen und anapästischen Takten. So sind z. B. in dem Gedicht *In the Morning of Life* (II, 194) die Verse fast ganz anapästisch gebildet:

In the morning of life, when its cares are unknown,
And its pleasures in all their new lustre begin,
When we live in a bright-beaming world of our own,
And the light that surrounds us is all from within.

Einzelne jambisch beginnende Verse kommen jedoch vor, so z. B. gleich der nächste:

Oh 'tis not, believe me, in that happy time

und noch 6 andere in diesem Gedicht von 24 Versen. Aehnlich: Campbell, *The Deathboat of Heligoland*, (S. 197) paarweise reimend.

Im Gegensatz hierzu überwiegen in einer anderen Versart Th. Moores die jambischen Takte, welche namentlich an dritter und fast stets an vierter Stelle eintreten, so in dem Gedicht *You remember Ellen* (II, 161):

You remember Ellen, our hamlet's pride,
How meekly she blessed her humble lot,

When the stranger, William, had made her his bride,
And love was the light of her lowly cot.

Der dritte Vers ist der einzige des gleichfalls aus 24 Versen bestehenden Gedichts, welcher anapästisch endigt.

Noch mehr dem jambischen Rhythmus nähert sich der Vers in *Oh Fair, Oh Purest!* (II, 319):

Oh fair! oh purest! be thou the dove
That flies alone to some sunny grove,
And lives unseen, and bathes her wing,
All vestal white, in the limpid spring.

Meistens ist hier nur der dritte Takt ein Anapäst, während die übrigen Jamben sind. Einige Verse, so der siebente dieser Strophe:

Reflects him, ere he reach his prey

und Vers 3—6 der zweiten Strophe verlaufen ganz jambisch und veranschaulichen so die Verschmelzung auch dieses künstlicheren Metrums mit dem einfachen viertaktigen (vgl. § 109).

§ 230. Der dreitaktige jambisch-anapästische Vers ist nach Analogie des entsprechenden viertaktigen und namentlich wohl des durch eingeflochtenen Reim daraus hervorgegangenen zweitaktigen entstanden. So wird er in neuenglischer Zeit schon von Th. Tusser als ein populäres Metrum verwendet in seinem bekannten Lehrgedicht (vgl. Guest II, S. 251):

What lookest thou herein to have?
Fine verses thy fancy to please?
Of many my betters that crave;
Look nothing but rudeness in these.
What look ye, I pray you shew what?
Terms painted with rhetoric fine?
Good husbandry seeketh not that,
Nor is't any meaning of mine.
What lookest thou, speak at the last?
Good lessons for thee and thy wife?
Then keep them in memory fast,
To help as a comfort to life.

Desselben Metrums, zu achtzeiligen Strophen verbunden, bedient sich auch Nicholas Rowe in zwei der Schäferpoesie angehörigen Liedern, das erste betitelt: *Colin's Complaint* (*Poets* VII, 143), das zweite *Reply* (ib. 144).

Aus dem Zusatz zum ersten *A Song, to the Tune of Grim, King of the Ghosts* geht hervor, dass dieser Rhythmus schon seit längerer Zeit populär war. Strophe 1:

Despairing beside a clear stream,
A shepherd forsaken was laid;
And while a false nymph was his theme,
A willow supported his head.
The wind that blew over the plain,
To his sighs with a sigh did reply;
And the brook, in return to his pain,
Ran mournfully murmuring by.

In diesem Metrum folgen also gerade so wie in den entsprechenden Versen Th. Tussers auf den jambischen Takt, womit der Vers beginnt, jedes Mal zwei Anapäste, stets mit stumpfem Ausgange. Später hat Shenstone (1727—1760) im selben Metrum seine *Pastorals* gedichtet (*Poets* IX, 628—630, auch Chambers's *Cycl.* I, 719). Nur scheint er dasselbe etwas weniger regelmässig zu hehandeln, insofern er statt des Jambus an erster Stelle oft auch einen Anapäst eintreten lässt, wodurch aufs neue die Verwandtschaft mit dem vierhebigen Metrum dargethan wird.

Solicitude ist ein in diesem Metrum geschriebenes Gedicht betitelt, dessen erste Strophe lautet:

Why will you my passion reprove?
Why term it a folly to grieve?
Ere I show you the charms of my love,
She is fairer than you can believe.
With her mien she enamours the brave.
With her wit she engages the free,
With her modesty pleases the grave;
She is every way pleasing to me.

Sehr oft bediente sich u. a. auch Cowper dieses Metrums (vgl. die Strophenformen).

Guest sagt II, 252, dass während der letzten zwei Jahrhunderte fast alle Strophenarten auch in diesem Metrum geschrieben wurden und bemerkt, es sei unnöthig, Beispiele dafür anzuführen. Indess mir scheint fast, dass er aus der Noth eine Tugend gemacht hat, da Strophen anderer Art, als die bisher citierten vierzeiligen und achtzeiligen, wofür noch zahlreiche andere Beispiele in dem ersten Kapitel des

zweiten Buches zu finden sind, aus diesem Metrum gebildet keineswegs häufig vorkommen dürften.

Von neueren Dichtern, die sich dieses Metrums bedient haben, sind zu nennen Th. Moore, *One bumper at parting* (II, 154, so auch 163, mit wechselnden klingenden und stumpfen Endungen):

One bumper at parting! — tho' many
Have circled the board since we met,
The fullest, the saddest of any
Remains to be crown'd by us yet. etc.

Andere Beispiele mit stumpfen oder stumpfen und klingenden Endungen daselbst *vol.* IV, 325, 335, 365; ferner Byron, *Jephta's Daughter* (S. 123), paarweise reimend:

Since our Country, our God — oh, my sire!
Demand that thy daughter expire; etc.

Longfellow, *The Phantom Ship* (493), mit wechselnden klingenden und stumpfen Endungen, aber nur langzeilig reimend, ohne dass jedoch die Kurzzeilen sich zu regelmässig gebauten Langzeilen ergänzen; ähnlich *The Children's Hour* (S. 594), wohingegen in seinem Gedicht *King Witlaf's Drinking Horn* (S. 182) dreitaktige Verse mit dreihebigen beliebig abwechseln:

Witlaf, a king of the Saxons,
Ere yet his last he breathed,
To the merry monks of Croyland
His drinking-horn bequeathed;

ferner Thackeray in den *bob-wheel*-Strophen seines Gedichts *Malony's Lament* (*Ballads, The Rose and the Ring* etc. S. 225); Eliz. Barrett Browning, *The Sword of Castruccio Castracani* (IV,127; ferner IV,130); Rob. Browning, *Give a Rouse* (III, 76); Swinburne, *Triads* (*Poems* II, 159).

§ 231. Der zweitaktige, meist jambisch-anapästische Vers ist durch eingeflochtenen oder leoninischen Reim aus der vierhebigen entsprechenden Langzeile hervorgegangen und in den altenglischen *bob-wheel*-Strophen oft genug anzutreffen (vgl. Bd. I, §§ 107, 112, 166—167).

In neuenglischer Zeit scheint er zuerst wieder bei dem auch von Guest (II, S. 251) citierten Th. Tusser vorzu-

kommen, und zwar hier ebenfalls aus dem vierhebigen Verse durch eingeflochtenen Reim entstanden:

Ill husbandry braggeth
To go with the best,
Good husbandry baggeth
Up gold in his chest.
Ill husbandry loseth
For lacke of good fence,
Good husbundry closeth
And gaineth the pence.

Diese Versart, für deren Behandlung im Wesentlichen das nämliche gilt, was schon beim vierhebigen Vers bemerkt wurde, ist nicht gerade selten in der englischen Poesie anzutreffen.

Sie begegnet z. B. in fortlaufender, willkürlich combinierter, paarweiser und gekreuzter Reimbindung in dem Gedicht von Walsh, *The Despairing Lover* (*Poets* VI, 574):

Distracted with care
For Phyllis the fair,
Since nothing could move her,
Poor Damon, her lover,
Resolves in despair
No longer to languish,
Nor bear so much anguish;
But, mad with his love,
To a precipice goes,
Where a leap from above
Would soon finish his woes.

So in ähnlich humoristischer Verwendung schon bei Ben Jonson, *Miscellanies*, *4 Charm* (*Poets* IV, 613) und *To Mr. John Burges* (IV, 384), in freier Behandlung mit viertaktigen Versen gemischt, mit einem vierhebigen Reimpaare schliessend; ferner bei Gay, *A Receipt for stewing Veal* (*Poets* VIII, S. 328); Swift, *At Chester* (*Poets* IX, 92), *My Lady's Lamentation* etc. (ib. 97), *Oysters* (ib. 166), *On a Beau* (ib. 12, strophisch); Goldsmith, *Verses in Reply to an Invitation to Dinner* (S. 691); Bruce, *Chorus of Elysian Bards* (*Poets* XI, 292); ferner Southey, *The Cataract of Ladore* (III, 73); dann bei Walt. Scott, *Coronach* (S. 156), kreuzweise klingend reimend; Th. Moore, *Desmond's Song* dsgl. (II, 222); Eliz. Barrett Browning,

(I, 17, IV, 203), mit vierhebigem Schlussvers; Rob. Browning, *James Lee's Wife* (VI, 41), jambisch-anapästische Verse mit anapästisch-jambischen und rein jambischen gemischt; Edg. Poe, *For Annie* (S. 76), *Al Aaraaf*, theilweise (S. 162); Longfellow, *Afternoon in February* (S. 147), mit schwankendem Tonfall.

§ 232. Der eintaktige jambisch-anapästische Vers begegnet in neuenglischer Zeit im Ganzen recht selten. In altenglischer Zeit ist er in *bob-verse*-Strophen häufiger zu finden, und auch die neuenglische Poesie liefert dafür noch vereinzelte Beispiele, so u. a. das Shelley'sche Gedicht *Autumn, A Dirge* (III, 65), dessen zweite Halbstrophe hier der einhebigen, sowohl stumpf, als auch klingend endigenden *bob*-Verse wegen citiert werden möge:

The chill rain is falling, the nipt worm is crawling,
The rivers are swelling, the thunder is knelling
For the year;
The blithe swallows are flown, and the lizards each gone
To his dwelling.

Auch eine ungleichmetrische und ungleichrhythmische Strophe in Shaksperes *Midsummer-Night's-Dream*, III, 2, 448—463 besteht zum Theil aus einhebigen Versen:

On the ground
Sleep sound:
I'll apply
To your eye,
Gentle lover, remedy.
When thou wakest,
Thou takest
True delight
In the sight
Of thy former lady's eye. etc.

Gummere in seinem *Handbook of Poetics*, Boston, 1885, scandiert S. 201/2 m. E. unrichtigerweise die ganze Stelle vorwiegend trochäisch.

II. Trochäisch-daktylische Versarten.

§ 233. Ganz anders, als mit den jambisch-anapästischen, verhält es sich mit den trochäisch-daktylischen Versarten.

Diese sind viel seltener zur Verwendung gelangt und in der That, wo sie unvermischt vorkommen, nicht als organisch entstandene, sondern als planmässig neu erschaffene Metra anzusehen. Ihre Existenz in der englischen Literatur datiert allerdings wohl seit den früher bereits erwähnten ersten Versuchen, den classischen Hexameter nachzubilden.

Von kürzeren Versarten aber citiert selbst Puttenham nur ein einziges Beispiel aus viertaktigen Versen (p. 140) und äussert dabei die nicht als unrichtig zu bezeichnende Ansicht, dass ein Vers aus lauter Daktylen nicht wohllautend sei, sondern dass er mit jambischen oder sonstigen zweisilbigen Versfüssen zu mischen sei (p. 137, 140). Thatsächlich sind sie denn auch häufig, wie in den vorhergehenden §§ gezeigt wurde, mit den jambisch-anapästischen Versen entweder planmässig oder willkürlich wechselnd anzutreffen.

Gleichwohl sind streng trochäisch-daktylische Verse in allen, den jambischen und trochäischen Metren entsprechenden Arten nachweisbar, wenn auch die längsten vielleicht nur als zu dem Zweck verfasste, theoretische Beispiele englischer oder amerikanischer Metriker anzusehen sind.

Theoretisch sollte der akatalektische daktylische Vers in gereimter Gestalt stets dreisilbige, also gleitende Reime oder wenigstens klingende Reime, resp. Ausgänge haben. Thatsächlich aber sind auch hier die stumpfen Reime vorwiegend.

§ 234. So citiert Goold Brown, *Grammar of Grammars* (S. 880), folgendes Beispiel eines achttaktigen daktylischen Verspaares mit stumpfem Ausgange:

Nimrod the hunter was mighty in hunting, and fam'd as the ruler of cities of yore;
Babel, and Erech, and Accad, and Calneh, from Shinar's fair region his name afar bore.

Betrachten wir die einzelnen Reihen oder Halbverse für sich, so stellen sie sich dar als eine daktylische Reihe mit klingendem Ausgange und eine anapästische mit

stumpfem, welche, ähnlich wie früher die trochäische und jambische Reihe zu einer trochäischen Periode oder die jambisch-anapästische und trochäisch-daktylische zu einer jambisch-anapästischen, sich zusammengenommen zu einer continuierlichen achttaktigen daktylischen Periode ergänzen.

In weniger theoretisch correcter, rein daktylischer Durchführung, vielmehr mit Trochäen combiniert und öfters auch mit jambisch-anapästischen Versen wechselnd, begegnet der achttaktige trochäisch-daktylische Vers bei Longfellow in *The Golden Legend* IV (*Prince Henry and Elsie*, S. 249—251). Die zehn ersten Verse mögen genügen zur Veranschaulichung des Rhythmus derselben:

Elsie: *Onward and onward the highway runs to the distant city, impatiently bearing*
Tidings of human joy and disaster, of love and of hate, of doing and daring!
Prince Henry: *This life of ours is a wild aeolian harp of many a joyous strain,*
But under them all there runs a loud perpetual wail, as of souls in pain.
Elsie: *Faith alone can interpret life, and the heart that aches and bleeds with the stigma*
Of pain, alone bears the likeness of Christ, and can comprehend its dark enigma.
Prince Henry: *Man is selfish, and seeketh pleasure with little care of what may betide;*
Else why am I travelling here beside thee, a demon that rides by an angel's side?
Elsie: *All the hedges are white with dust, and the great dog under the creaking wain*
Hangs his head in the lazy heat, while onward the horses toil and strain.

Die Verse endigen also sowohl mit klingenden, als auch mit stumpfen Reimen, die aber nicht in regelmässigem Wechsel paarweise reimend auf einander folgen.

Der Rhythmus ist ein vorwiegend trochäisch-daktylischer. Nur Vers 3, 4, 6, 8 haben in Folge eines Auftaktes jambisch-anapästischen Rhythmus. Dasselbe wiederholt sich noch bei 9 andern Versen dieses im Ganzen 30 Verse umfassenden Gedichts.

Ausserordentlich frei sind die Verse zum Theil hinsichtlich der Cäsur gebaut. Für gewöhnlich freilich tritt die Hauptcäsur im vierten Takt ein, stumpf in Vers 1, 5, 6, 9, 10, klingend in Vers 2, 7, 8, mit leicht zu findenden Nebencäsuren an anderen Stellen.

In Vers 3 dagegen befindet sich eine stumpfe Cäsur nach dem zweiten und eine andere nach dem fünften Takt, in Vers 4 tritt eine stumpfe Cäsur nach dem dritten und eine andere nach dem sechsten Takt ein. Solche Verse haben natürlich einen ganz unrhythmischen Klang. Ueberhaupt sind die Verse zu lang und zu ungleichmässig gebaut (manche vorwiegend trochäisch, wie Vers 8, 10), um angenehm ins Ohr zu fallen.

§ 235. Aehnlich, wie mit dem zuerst citierten Beispiel eines achttaktigen daktylischen Verses, verhält es sich mit dem folgenden, gleichfalls Goold Brown (S. 880) entnommenen, siebentaktigen Verspaar dieser Art, wovon uns keine anderen Beispiele begegnet sind:

Out of the kingdom of Christ shall be gathered, by angels o'er Satan victorious,
All that offendeth, that lieth, that faileth to honour his name ever glorious.

Das Beispiel, in welchem sich je eine viertaktige daktylische und eine dreitaktige anapästische Reihe zu einer siebentaktigen daktylischen Periode ergänzen, scheint ein rein theoretisches, zu dem Zweck gemachtes zu sein.

Langzeilig stumpf reimende Verse ähnlicher Art, obwohl als kurzzeilige gedruckt, finden sich aber thatsächlich in dem Gedicht *Where are the joys* von Rob. Burns (S. 217):

Where are the joys I have met in the morning, that danc'd to the lark's early sang?
Where is the peace that awaited my wand'ring, at evening the wild woods amang?
No more a-winding the course of yon river and marking sweet flow'rets so fair:
No more I trace the light footsteps of pleasure, but sorrow and sad sighing care.

Mit jambisch-anapästischen Versen vermischt kommt der trochäisch-daktylische siebentaktige Rhythmus öfters vor (vgl. die S. 403/4 aus Charles Wolfes *Burial of Sir John Moore* citierten Verse).

§ 236. Nicht anders, als mit den oben nach Goold Brown citierten, acht- und siebentaktigen trochäisch-daktylischen Versen, verhält es sich mit folgendem Reimpaar aus sechstaktigen Versen mit eingeflochtenen Reimen (Goold Brown, S. 880):

Time, thou art ever in motion, on wheels of the days, years, and ages;
Restless as waves of the ocean, when Eurus or Boreas rages.

Bei den neueren Dichtern kommen langzeilig reimende sechstaktige Verse dieser Art nur mit jambisch-anapästischen vermischt vor (Beispiele s. § 227).

Ganz daktylisch verlaufende sechstaktige Verse finden sich oft auch in Dichtungen, welche in Nachahmung des classischen Hexameters geschrieben sind; z. B. in einem Gedicht von Clough (Elze, Der englische Hexameter, p. 37):

And to the viands before them with knife and with fork they beset them; Clough.
This is the forest primeval; but where are the hearts that beneath it
Leap'd like the roe, when he hears in the woodland the voice of the huntsman? Longfellow, *Evangeline* I, 7—9.

In Nachahmung des antiken Hexameters wird aber der englische gleichfalls mit zweisilbigen, gewöhnlich trochäischen Takten (statt der Spondäen) durchflochten (vgl. das fünfte Kapitel dieses Abschnittes, §§ 249, 250).

§ 237. Auch von dem fünftaktigen daktylischen Verse führt Goold Brown (S. 880) ein Beispiel an, *Salutation to America* betitelt:

„Land of the beautiful, beautiful, land of the free,
Land of the negro-slave, negro-slave, land of the chivalry,
Often my heart had turned, heart had turned, longing to thee.

Die Verse machen ebenfalls ganz den Eindruck, als ob sie aus ursprünglich viertaktigen Daktylen durch die für den Inhalt oder den Ton ziemlich unnütze Wiederholung eines Taktes, resp. eines daktylischen Wortes oder einer solchen Wortgruppe in fünftaktige verwandelt seien.

Fünftaktige trochäisch-daktylische Verse mit stumpfen und klingenden Versausgängen kommen übrigens auch sonst in neuerer Zeit vor. So bedient sich Swinburne ihrer in seinem *Century of Roundels* (S. 5, 6, 7). Folgende Probe möge ihren Bau veranschaulichen (S. 5):

Years upon years, as a course of clouds that thicken
Thronging the ways of the wind that shifts and veers,
Pass, and the flames of remembered fires requicken
Years upon years.
Surely the thought in a man's heart hopes or fears
Now that forgetfulness needs must here have stricken
Anguish, and sweetened the sealed-up springs of tears. etc.

Die Verse haben alle insofern eine ganz gleichmässige Structur, als sie mit zwei Dyktylen beginnen, worauf dann drei trochäische Takte folgen. Die Cäsur aber kann, wie man sieht, an ganz verschiedenen Stellen eintreten, wodurch wieder die Einförmigkeit im Bau des Versrhythmus vermieden wird.

§ 238. Viertaktige daktylische, resp. trochäisch-daktylische Verse kommen jedenfalls öfters vor und werden, wie bemerkt, schon von Puttenham (S. 140) citiert.

Unter Rob. Southeys Gedichten befindet sich eines, *The Soldier's Wife* betitelt (II, 140), welches ganz in viertaktigen, reimlosen Daktylen geschrieben ist. Die beiden ersten Strophen lauten:

Weary way-wanderer, languid and sick at heart,
Travelling painfully over the rugged road,
Wild-visaged Wanderer! God help thee wretched one!

Sorely thy little one drags by thee bare-footed,
Cold is the baby that hangs on thy bending back,
Meagre and livid and screaming for misery.

Häufiger sind gereimte trochäisch-daktylische Verse anzutreffen, theils, wie früher erwähnt wurde, unter jambisch-anapästische Verse gemischt, theils in consequenter Durchführung zu Strophen verbunden, so z. B. in dem Gedicht *Wandering Willie* von Rob. Burns (S. 183), mit wechselnden klingenden und stumpfen Reimen:

Here awa, there awa, wandering Willie,
Here awa, there awa, haud awa hame;
Come to my bosom, my ain only dearie,
Tell me thou bring'st me my Willie the same.

Nur in der vierten (letzten) Strophe kommen zwei Verse mit Auftakt vor.

Ein anderes, kurzzeilig reimendes Beispiel gewährt der Aufgesang von W. Scotts *Boat-Song* in *The Lady of the Lake* (S. 146).

Aehnlichen Rhythmus haben Th. Moore, *The Song of Fionnuala* (II, 127), *Come ye disconsolate* (ib. 324), ferner Keats, *On Receiving a curious Shell* (S. 17), vorwiegend trochäisch, R. Browning, *The Lost Leader* (III, 78). Zu *Triplets* gebunden, jedoch als sechs Kurzzeilen gedruckt, mit klingenden Reimen, begegnen diese Verse bei Thackeray in *The Willow Tree* (S. 211):

Long by the willow-trees vainly they sought her,
Wild rang the mother's screams o'er the grey water:
Where is my lovely one? where is my daughter?

In zwei *Couplets* dieser Art mit einem *Triplet* zum Schluss ist das folgende kleine Lied von Th. Moore (III, S. 19) geschrieben:

Weeping for thee my love, through the long day,
Lonely and wearily life wears away.
Weeping for thee, my love, through the long night —
No rest in darkness, no joy in light!
Nought left but Memory, whose dreary tread
Sounds through this ruin'd heart, where all lies dead —
Wakening the echoes of joy long fled.

Aehnlich: Tennyson, *A Welcome to Alexandra* (S. 261) und F. Hemans, *Moorish Gathering Song* (VII, 29).

In Longfellows Uebersetzung (S. 156) von Simon Dachs „Aennchen von Tharau" ist der daktylische Rhythmus nur ungenau wiedergegeben. Oft mischt er sich mit dem jambisch-anapästischen, wie die beiden ersten Strophen veranschaulichen mögen:

Annie of Tharaw, my true love of old,
She is my life, and my goods, and my gold.

Annie of Tharaw, her heart once again
To me has surrendered in joy and in pain.

Viel correcter ist der trochäisch-daktylische Tonfall durchgeführt, allerdings mit Vorwiegen des trochäischen Rhythmus, in Swinburnes *Century of Roundels*, von denen sich Nr. 81 und 100 in stumpf reimenden, Nr. 3, 76, 77 in klingend und stumpf reimenden Versen dieser Art bewegen. Die 7 ersten Verse von Nr. 77, *Sleep* betitelt, mögen als Probe dienen:

Sleep, when a soul that her own clouds cover
Wails that sorrow should always keep
Watch, nor see in the gloom above her
Sleep,
Down, through darkness naked and steep,
Sinks, and the gifts of his grace recover
Soon the soul, though her wound be deep.

Die meisten Verse enthalten nur an zweiter Stelle einen Daktylus, während die übrigen Takte trochäisch sind.

§ 239. Dreitaktige daktylische, resp. trochäisch-daktylische Verse kommen vereinzelt vor.

Für den rein daktylischen Rhythmus citiert Goold Brown (S. 881) ein kleines Gedicht, *To the Katydid*, dessen erste Strophe langzeilig reimt, also auch als Beispiel für den sechstaktigen daktylischen Rhythmus gelten könnte:

Katydid, Katydid, sweetly sing, —
Sing to thy loving mates near to thee;
Summer is come, and the trees are green, —
Summer's glad season so dear to thee.

Cheerily, cheerily, insect, sing;
Blithe be thy notes in the hickory:
Every bough shall an answer ring,
Sweeter than trumpet of victory.

Dreitaktige daktylische, stumpf wie klingend endigende Verse sind etwas häufiger nachweisbar. So begegnen die ersteren in einem nach dem ersten Verse betitelten Gedicht von Th. Moore (II, 291):

Where shall we bury our Shame?
Where, in what desolate place,
Hide the last wreck of a name
Broken and stain'd by disgrace?

Death may dissever the chain,
Oppression will cease when we're gone;
But the dishonour, the stain,
Die as we may, will live on.

Nur der sechste Vers beginnt mit einem Auftakt; die zweite (letzte) Strophe verläuft ganz daktylisch.

Die nämliche Versart, zu dreizeiligen einreimigen Strophen gebunden, begegnet bei Thackeray in *Requiescat* (S. 206):

Under the stone you behold,
Buried, and coffined, and cold,
Lieth Sir Wilfrid the Bold.

In paarweise klingend reimenden Versen dieser Art schrieb R. Browning sein Gedicht *The Glove* (IV, 171):

„Heigho", yawned one day King Francis,
„Distance all value enhances!
When a man's busy, why, leisure
Strikes him as wonderful pleasure:
'Faith, and at leisure once is he?
Straightway he wants to be busy.

§ 240. Der zweitaktige daktylische, resp. trochäisch-daktylische Vers kommt ziemlich häufig vor, da er sich aus dem gleichfalls gebräuchlicheren viertaktigen entsprechenden Verse durch eingeflochtenen oder leoninischen Reim gleichsam von selbst entwickelt.

Als Probe möge das Liedchen von R. Burns: *Jamie, come try me* (S. 258) dienen:

If thou should ask my love,
Could I deny thee?
If thou would win my love,
Jamie, come try me.

If thou should kiss me, love,
Wha could espy thee?
If thou wad be my love,
Jamie, come try me.

Dieser Rhythmus begegnet öfters, wie hier, kurzzeilig reimend in strophischer Verwendung, so bei Thackeray, *The Willow Tree* (S. 208), bei W. Scott in *Marmion* in einem Liede (S. 81), bei Tennyson als Aufgesang des Gedichts *The Charge of the Light Brigade* (S. 260), oder auch mit stumpfen Endungen des zweiten und vierten Verses, wie z. B. in den beiden ersten Strophen von Th. Hoods schönem Gedicht *The Bridge of Sighs* (S. 1):

One more Unfortunate,	*Take her up tenderly,*
Weary of breath,	*Lift her with care;*
Rashly importunate,	*Fashion'd so slenderly,*
Gone to her death!	*Young, and so fair!*

So auch als Aufgesang des Gedichts *Phillis the Fair* von R. Burns (S. 184).

In dieser Form sind solche Verse aber meistens langzeilig reimend, obwohl kurzzeilig gedruckt, als Aufgesang dreitheiliger Strophenformen anzutreffen, so z. B. bei Fel. Hemans, *Far o'er the Sea* (VII, 58), Th. Moore, *Song* (III, 50).

In dem Abgesange liegt dann in der Regel parallele Reimstellung vor, entweder klingend oder stumpf reimend, wie folgende Anfangsstrophen des vorhin citierten Gedichtes von Tennyson und des eben citierten von Th. Moore veranschaulichen mögen:

Tennyson:	Th. Moore:
Half a league, half a league,	*Who comes so gracefully*
Half a league onward,	*Gliding along,*
All in the valley of Death	*While the blue rivulet*
Rode the six hundred.	*Sleeps to her song;*
„Forward, the Light Brigade!	*Song, richly vying*
Charge for the guns"! he said:	*With the faint sighing*
Into the valley of Death	*Which swans, in dying*
Rode the six hundred.	*Sweetly prolong?*

Der Abgesang findet sich öfters auch als erweiterte Schweifreimstrophe durchgeführt, z. B. bei Th. Moore, *Song* (III, 31), Longfellow, *King Svend* (S. 572), Swinburne, *Four Songs of four Seasons* (*Poems* II, 163 ff.).

In paarweiser Reimstellung, klingende, gleitende und stumpfe Reime willkürlich gemischt, kommen diese Verse vor bei Charles Lamb in *Hypochondriacus* (S. 29), in umschliessender Reimstellung mit nur stumpfen Versausgängen bei Thackeray in *The Mahagony Tree* (S. 51):

Lamb:	Thackeray:
By myself walking,	*Christmas is here:*
To myself talking,	*Winds whistle shrill,*
When as I ruminate	*Icy and chill,*
On my untoward fate,	*Little care we:*

Scarcely seem I
Alone sufficiently,
Black thoughts continually
Crowding my privacy; etc.

Little we fear
Weather without,
Sheltered about
The Mahogany Tree.

In reimlosen derartigen Versen, die gelegentlich mit einem Auftakt beginnen, schrieb Longfellow sein Gedicht *The Saga of King Olaf*, I. (S. 546):

I am the God Thor,
I am the War God,
I am the Thunderer!
Here in my Northland,
My fastness and fortress,
Reign I for ever!

Here amid icebergs
Rule I the nations;
This is my hammer,
Miölner the mighty;
Giants and sorcerers
Cannot withstand it.

Das öftere Vorkommen der Alliteration ist gewiss nicht unbeabsichtigt, und so weist denn eine der letzten Proben des zwischen trochäisch-daktylischen und jambisch-anapästischen Rhythmen schwankenden Metrums wieder auf den Ursprung desselben, die vierhebige Langzeile, zurück.

§ 241. Eintaktige daktylische Verse, wie z. B.:

Évermore
Névermore

Whére it is
Thére it is

sind uns, zu gleichmetrischen Strophen oder Gedichten verbunden, nicht begegnet. Oefters dürften sie in ungleichmetrischen Strophen anzutreffen sein, obwohl wir auch davon kein Beispiel citieren können. Zwei vierzeilige Halbstrophen in W. Scotts *Pibroch of Donald Dhu* (S. 488), von denen sich einzelne zweitaktige Verse zu Eintaktern auflösen lassen, mögen diese Versart veranschaulichen:

Come away,
Come away,
Hark to the summons!
Come in your
War array,
Gentles and commons.

Faster come,
Faster come,
Faster and faster,
Chief, vassal,
Page and groom,
Tenant and master.

KAPITEL 4.

UNSTROPHISCHE UNGLEICHMETRISCHE GEREIMTE VERSVERBINDUNGEN.

§ 242. Es sollen im Anschluss an die bisher betrachteten Versarten in diesem Kapitel in Kürze noch diejenigen, durch den Reim bewirkten, ungleichmetrischen Verbindungen derselben zur Sprache kommen, welche nicht als einfache Auflösungen längerer Verse durch leoninischen oder eingeflochtenen Reim, wie z. B. das *Common Metre* aus dem Septenar entsteht, anzusehen sind und als solche nicht schon in den vorhergehenden Kapiteln Erwähnung gefunden haben oder auch in dem zweiten, vom Strophenbau handelnden Theil nicht wohl erwähnt werden können, da sie eben nicht strophischer Natur, sondern, ähnlich wie das *heroic couplet* oder das kurze Reimpaar, ihrer Beschaffenheit nach fortlaufende Versverbindungen sind.

Indem wir wieder mit den längsten uns bekannt gewordenen Versverbindungen beginnen, wenden wir uns zunächst der Betrachtung eines Metrums zu, dessen Vorkommen in der altenglischen Rhythmik schon in Bd. I, §§ 54—57, 114, 116 nachgewiesen wurde.

Es ist dies die Combination eines paarweise reimenden, langzeiligen Verspaares, welches aus Alexandriner und Septenar besteht. Und zwar sind hier zwei Arten zu unterscheiden, nämlich erstens diejenige, in welcher Alexandriner und Septenar in beliebiger Reihenfolge paarweise reimend auftreten, und zweitens diejenige, in welcher auf einen Alexandriner stets ein Septenar folgt. Die letztere Art kommt etwas häufiger vor, als die erstere, welche nur selten vertreten ist. Diese willkürliche Combination nämlich begegnet namentlich in Gedichten komischen Inhalts, so z. B. bei Dean Swift in *Mary the Cook-Maid's letter to Dr. Sheridan* (1723) (*Poets* IX, 67):

Well, if ever I saw such another man since my mother bound my head!
You a gentleman! marry come up! I wonder where you were bred.
I'am sure such words do not become a man of your cloth;
I would not give such a language to a dog, faith and troth.

Yes, you call'd my master a knave: fie, Mr. Sheridan! 'tis a shame
For a parson, who should know better things, to come out with such a name.
Knave in your teeth, Mr. Sheridan! 'tis both a shame and a sin;
And the Dean, my master, is an honester man than you and all your kin:
He has more goodness in his little finger, than you have in your whole body:
My Master is a parsonable man, and not a spindle-shank'd hoddy-doddy.

Das Metrum ist in Folge vieler doppelter Senkungen — dem Bildungsgrad der Schreiberin entsprechend — ein sehr holperiges, knittelversartiges. Gleichwohl sind doch die beiden verschiedenen Versarten, die hier willkürlich zu Reimpaaren verknüpft sind, ziemlich deutlich erkennbar, obwohl verschiedene Scansionen möglich sind.

Vers 1 ist ein Septenar; Vers 2 ein Septenar oder ein Alexandriner, je nachdem man das erste Wort betont oder in den doppelten Auftakt stellt. Vers 3 ist ein Septenar, Vers 4 ein Alexandriner. Beim dritten und vierten Verspaar ist die Reihenfolge dieser beiden Versarten die umgekehrte, das fünfte Verspaar besteht wohl aus zwei Septenaren, der erste Vers mit überzähliger Senkung nach der Cäsur, obwohl derselbe auch bei dreisilbigem Auftakt als Alexandriner gelesen werden kann.

In ähnlichen, aus Alexandrinern und Septenaren ebenso willkürlich zusammengesetzten Reimpaaren schrieb später Thackeray mehrere seiner komischen *Ballads of Policeman X*, nämlich diejenigen auf S. 274, 277, 278. Wir theilen die Anfangsverse der zweiten, betitelt *The Lamentable Ballad of the Foundling of Shoreditch*, zur Vergleichung mit:

Come all ye Christian people, and listen to my tail,
It is all about a doctor was travelling by the rail,
By the Heastern Counties' Railway (vich the shares I don't desire)
From Ixworth town in Suffolk, vich his name did not transpire.

A travelling from Bury this Doctor was employed
With a gentleman, a friend of his, vich his name was Captain Loyd,
And on reaching Marks Tey Station, that is next beyond Colchester, a lady entered in to them most elegantly dressed.

Doppelter Auftakt ist hier, wie schon diese Verse

zeigen, eine sehr gewöhnliche Erscheinung. Doch ist Fehlen des Auftaktes ebenfalls öfters anzutreffen:

Up spoke Mr. Hammill, sittin at his desk, S. 280
Think if you've been guilty, innocent was she. ibid.

Bemerkenswerth ist, dass, während in dem Swift'schen *Letter* die Alexandriner auch stumpfe Cäsuren aufweisen, die entsprechenden Verse hier in diesen Thackeray'schen *Ballads* nur klingende Cäsuren haben, wodurch sie bei etwaigem Gesange dem septenarischen Rhythmus angepasst werden können.

§ 243. Einen geschlosseneren Bau hat die zweite Combination des Alexandriners und Septenars, in welcher diese beiden Versmasse stets in dieser Reihenfolge zu Reimpaaren verbunden werden. Auch dies ist ein bereits in altenglischer Zeit entstandenes, indess erst in neuenglischer Zeit zur Ausbildung gelangtes Metrum, dasjenige nämlich, welches ich mit Guest nach der zu Gascoignes Zeit gültigen, von ihm überlieferten Benennung *the poulter's measure* genannt (I, 257), und dessen allmähliche Entwickelung aus der häufig willkürlichen Verbindung des Alexandriners mit dem Septenar ich dort, wie ich glaube, als wahrscheinlich nachgewiesen habe.

Dies Metrum, welches also aus einer regelmässigen, durch den Reim hergestellten Verbindung eines Alexandriners mit darauf folgendem Septenar besteht, war in der ersten Epoche der neuenglischen Zeit ungemein beliebt und war in der That, so geschmacklos und klappernd es ist, durch die scharf gesonderte Cadenz der beiden verschiedenen, aneinander gereihten Verse sehr geeignet, das Bedürfniss nach einem scharf gegliederten und streng ausgeprägten jambischen Rhythmus zu befriedigen. Wyatt und Surrey bedienen sich beide dieses Metrums; der letztere sogar in zahlreichen Dichtungen.

Das Wyatt'sche Gedicht *Complaint of the Absence of his Love* (S. 154) möge zunächst dazu dienen, uns diese Vers-, resp. Strophenart in ihrem eigenthümlichen Rhythmus vorzuführen:

So feeble is the thread, that doth the burden stay
Of my poor life; in heavy plight, that falleth in decay;
That, but it have elsewhere some aid or some succours,
The running spindle of my fate anon shall end his course.
For since the unhappy hour, that did me to depart,
From my sweet weal, one only hope hath stayed my life apart.

Das Charakteristische an diesem Metrum ist der streng jambische Tonfall des Verses, der kaum jemals durch eine Taktumstellung unterbrochen wird und auch in Bezug auf Silbenzählung so regelmässig verläuft, dass sogar leichte Contractionen, wie z. B. von *the* mit einem vocalisch anlautenden Worte nur in seltenen Fällen vorkommen. Was dies Versmass noch besonders eintönig macht, ist der Umstand, dass durch den Wechsel des Metrums in der Regel der Abschluss eines Satzes mit dem septenarischen Verse bedingt ist und so gewöhnlich jedes durch den Reim verbundene Verspaar ein in sich abgeschlossenes Ganze bildet, welches in regelmässiger Folge in gleicher Länge wiederkehrt.

Zwischen diesen beiden Versen kommen manchmal Fälle von *enjambement* vor, wie z. B. gleich in dem ersten Verspaare des obigen Passus, oder in folgenden:

The time doth fleet, and I see how the hours do bend
So fast, that I have scant the space to mark my coming end. S. 154/5,

wodurch auch die in beiden Versarten, wie früher ausgeführt, vorkommenden Nebencäsuren nochmals veranschaulicht werden. Fälle dieser Art kommen in dem erwähnten Gedicht häufig vor, seltener in dem *Song of Jopas* (S. 159).

Längere Satzverbindungen und dadurch veranlasstes *enjambement* zwischen dem Septenar und dem Alexandriner zweier fremder Verspaare begegnen nur vereinzelt:

And yet with more delight to moan my woful case,
I must complain those hands, these arms that firmly do embrace
Me from myself, and rule the stern of my poor life;
The sweet disdains, the pleasant wraths, and eke the lovely strife, S. 158.

Das letzte Verspaar veranschaulicht zugleich einen leichten Fall der in diesem Metrum erklärlicherweise nur selten vorkommenden Erscheinung der Reimbrechung.

Dadurch, dass bisweilen das Reimpaar klingenden Ausgang hat, z. B.:

Or, who can tell, thy loss if thou mayst once recover,
Some pleasant hour thy woe may wrap, and thee defend and cover,

(ähnlich *discover : cover* (p. 156); in dem zweiten Gedicht: *heaven : seven, t'other : other, heaven : even, other : order, seven : heaven*) kommt ebenfalls nur gelegentlich ein wenig Abwechslung in den Bau dieser Verse.

Aehnlich wie bei Wyatt ist das Metrum bei Surrey gebaut, doch schon mit etwas grösserer Leichtigkeit und Gewandtheit. Taktumstellungen an erster Stelle und nach der Cäsur sind schon öfters zu bemerken; doch zieht sich ein Satz auch bei ihm kaum häufiger durch mehrere Verspaare hindurch.

Dasselbe Metrum wurde von einem etwas späteren Dichter für ein umfangreiches erzählendes Gedicht verwendet, nämlich von Arthur Brooke für seine *Tragical History of Romeus and Juliet*, welches 1562 erschien und Shakspere den Stoff lieferte für sein gleichnamiges Drama. Auch dies umfangreiche Denkmal unterscheidet sich in keiner Weise hinsichtlich des Metrums von den bisher betrachteten Gedichten.

Ein anderes kurzes Gedicht auf den Tod Sir Philip Sidneys (der selber ebenfalls in zwei kleinen Gedichten bei Grosart I, 3 und II, 207 sich dieses Metrums bedient hat), abgedruckt in Spenser, *Globe edition* p. 571, unterscheidet sich von den bisher erwähnten allenfalls durch das häufige Vorkommen von Taktumstellungen, die oft in recht wirkungsvoller Weise dem Sinn sich anpassen. Es beginnt mit den Versen:

Silence augmenteth grief, writing encreaseth rage,
Stald are my thoughts, which lov'd, and lost, the wonder of our age.

Ein anderes, ähnlich gebautes Verspaar lautet:

Knowledge her light hath lost, valor has slaine her knight;
Sidney is dead, dead is my friend, dead is the world's delight,

wo die Taktumstellungen offenbar mit künstlerischem Verständniss, zur Erhöhung des Nachdrucks, verwendet worden sind.

In den folgenden Jahrhunderten gelangt das *poulter's measure* nicht gerade häufig zur Verwendung, findet aber doch immer einige Vertreter, namentlich in der Lyrik, und zwar sowohl in langzeilig reimender, gewöhnlich kurzzeilig gedruckter Form (*abab*), wobei in der vierten Zeile oft Binnenreim eintritt, als auch in kurzzeilig reimender Gestalt (*abab*). Beispiele finden sich in dem betreffenden § des Kapitels von den zweitheiligen ungleichgliedrigen Strophen angegeben. Begreiflicherweise zeigt die lyrische *poulter's-measure*-Strophe einen noch schematischeren Bau, als das von Wyatt, Surrey u. a. verwendete unstrophische Metrum.

Und doch macht sich eine wichtige Unregelmässigkeit bemerkbar. Bisweilen nämlich kommt es vor, dass der Alexandriner in ein und demselben Gedicht sowohl mit klingender, als auch mit stumpfer Cäsur gebaut ist, so z. B. in der modernisierten Fassung der alten Ballade *The Boy and the Mantle* (Percy, *Rel.* III, III, 18):

In Carleile dwelt king Arthur,
A prince of passing might;
And there maintain'd his table round,
Beset with many a knight. Str. 1.

He had a sarke of silk
About his middle meet;
And thus, with seemely curtesy,
He did king Arthur greet. Str. 4.

In anderen, neueren Gedichten sind mit Rücksicht auf eine bestimmte, in beiden Strophenhälften gleiche Melodie alle Cäsuren der Alexandriner klingend, (Beispiele s. unten a. a. O.).

Bemerkenswerth ist, dass diese Strophe auch aus einem sechs- und einem siebentaktigen jambisch-anapästischen Verse (resp. drei dreitaktigen jambisch-anapästischen Versen und einem solchen viertaktigen Verse bei Auflösung der Langzeilen durch eingeflochtenen Reim), sowie auch aus den entsprechenden trochäischen Versen gebaut wird. Beispiele für die selten vorkommende letztere Abart werden später citiert werden. Belege für die volksthümliche erstere werden zweckmässiger hier, als im nächsten Abschnitt, mitgetheilt.

Das älteste mir bekannt gewordene Beispiel, ein *Bachanalian Song* von Philips (*Poets* VI, 560), stammt zwar erst aus dem Ende des siebzehnten oder Anfang des achtzehnten Jahrhunderts. Doch war dies Metrum, in welchem sich u. a. auch die gewiss schon seit langer Zeit circulierenden, vorwiegend durch die mündliche Tradition fortgepflanzten und bereicherten, oft derb-humoristischen sogenannten *Nonsense Rhymes* bewegen (so benannt von Edward Lear, *Book of Nonsense*, London, Routledge, 1843), höchst wahrscheinlich schon in viel früherer Zeit in Gebrauch. Die erste Strophe des Philips'schen Gedichts lautet:

Come, fill me a glass, fill it high,
A bumper, a bumper I'll have:
He's a fool that will flinch; I'll not bote an inch,
Though I'll drink myself into the grave.

Auch diese Verscombination weist eine Abart auf mit klingender Cäsur des Alexandriners, resp. mit klingend endigenden dreihebigen Versen, wovon das Burns'sche Gedicht *O saw ye my dear, my Phely* (S. 218) eine Probe gewährt.

Trochäische Verse, zum *poulter's measure* verbunden, kommen selten vor; Leigh Hunt hat u. a. zwei Gedichte in solchen Strophen geschrieben, nämlich *Wealth and Womanhood* (S. 277) und *Songs and Chorus of the Flowers* (S. 289). Das erste besteht nur aus den zwei folgenden, in Kurzversen gedruckten Strophen:

Have you seen an heiress in her jewels mounted,
Till her wealth and she seem'd one, and she might be counted?

Have you seen a bosom with one rose betwixt it?
And did you mark the grateful blush, when the bridegroom fix'd it?

Im letzten Verse tritt also ein Auftakt ein, wie dies auch in dem zweiten Gedicht öfters vorkommt. Auch haben dort einige Verse stumpfe Cäsuren und Endungen.

Analoge strophische Combinationen anderer Verse werden bei der Betrachtung der ungleichgliedrigen, ungleichmetrischen Strophen erwähnt werden.

§ 244. Von sonstigen Versverbindungen sind namentlich solche von fünftaktigen mit kürzeren vier-, drei-

und zweitaktigen, jambischen Versen öfters anzutreffen. So begegnen paarweise reimende, fünf- und viertaktige Verse in fortlaufender Reihenfolge bei Ben Jonson in seiner Uebersetzung von *Ode XI, Book V* des Horaz (*Poets* IV, 596):

Happy is he, that from all business clear,
As the old race of mankind were,
With his own oxen tills his sire's left lands,
And is not in the usurer's bands:
Nor soldier-like, started with rough alarms,
Nor dreads the sea's enraged harms:
But flies the bar and courts, with the proud boards,
And waiting chambers of great lords.
The poplar tall he then doth marrying twine
With the grown issue of the vine; etc.

Die Verse an sich zeigen nichts Auffälliges in ihrem Bau. Bemerkenswerth ist, dass das *enjambement* nur innerhalb der einzelnen *couplets*, nicht aber von einem *couplet* zum anderen vorkommt, so wie, dass die Reimbrechung ebenfalls vermieden wird. In ähnlicher Behandlung kommt dies Metrum vor bei Cowley, *On the Praise of Poetry* (*Poets* V, 229), *Tentanda via est* (ibid, wo gelegentlich ein Dreitakter für den Viertakter eintritt), *Not fair* (ib. 459), G. Herbert, *The Thanksgiving* (S. 28).

In umgekehrter Reihenfolge der Verse ist diese Combination gleichfalls anzutreffen, und zwar auch bei Ben Jonson in seiner Uebertragung von *Ode* I, *Book* IV des Horaz, *To Venus* (*Poets* IV, S. 597):

Venus, again thou mov'st a war
Long intermitted, pray thee, pray thee spare:
I am not such, as in the reign
Of the good Cynara I was: refrain
Sower mother of sweet loves, forbear
To bend a man now at his fiftieth year,
Too stubborn for commands so slack:
Go where youths' soft entreaties call thee back. etc.

Auch *Ode* IX, *Book* III, *To Lydia* (ib. S. 597) ist in dem nämlichen Metrum geschrieben, welches ebenfalls bei W. S. Landor in *On Hair falling off after an Illness* (II, 646/7) wieder vorkommt.

Bei Wordsworth begegnet in dem Gedicht *Gipsies* (IV, 68) eine Combination dieser beiden Versarten, in welcher paarweise reimende Fünftakter und Viertakter in fortlaufender Reihenfolge mit einander abwechseln:

Yet are they here the same unbroken knot
Of human Beings, in the self-same spot!
Men, women, children, yea the frame
Of the whole spectacle the same!
Only their fire seems bolder, yielding light,
Now deep and red, the colouring of night,
That on their Gipsy faces falls,
Their bed of straw and blanket-walls.

Die Verse sind nicht strophisch gedruckt und vom Dichter wohl auch nicht als Strophen beabsichtigt, wie das Vorkommen des *enjambement* vom sechsten, viertaktigen Verspaare zum siebenten, fünftaktigen schliessen lässt.

§ 245. Fünf- und dreitaktige reimende Verspaare haben gleichfalls Verwendung gefunden, so von Seiten Ben Jonsons in *The Forest*, *XI. Epode* (*Poets* VI, S. 555/6):

Not to know vice at all, and keep true state,
Is virtue and not fate:
Next to that virtue, is to know vice well,
And her black spite expel.
Which to effect (since no breast is so sure,
Or safe, but she'll procure
Some way of entrance) we must plant a guard
Of thoughts to watch, and ward
At th'eye and ear (the ports unto the mind)
That no strange or unkind
Object arrive there, but the heart (our spy)
Give knowledge instantly,
To wakeful reason, our affections king:
Who (in th'examining)
Will quickly taste the treason, and commit
Close, the close cause of it.

Hier kommt Eintreten des *enjambement* von einem *couplet* zum anderen öfters vor. Das Gedicht endigt mit einem fünftaktigen Reimpaare. Desselben Metrums bedienen sich W. S. Landor in *Miscellanies* XXI, XXVI (vol. II, 621) und S. T. Coleridge in *On Berkeley and Florence Coleridge* (S. 330).

Die umgekehrte Combination dieser Versarten begegnet in einem kleinen Gedicht Ben Jonsons, *Epigrams* CXXIX, *To Edward Filmer, On his Musical Work dedicated to the Queen.* Anno 1629 (*Poets* IV, 546):

What charming peals are these,
That while they bind the senses do so please!
They are the marriage-rites
Of two, the choicest pair of man's delights,
Music and Poesy:
French air, and English verse here wedded lie. etc.

§ 246. Die Verbindung von fünf- und zweitaktigen Versen begegnet, wie es scheint, erst bei den neueren Dichtern. So kommt sie paarweise gereimt vor bei W. S. Landor in *Miscellanies* CLXXV (vol. II, 649):

Never may storm thy peaceful bosom vex,
Thou lovely Exe!
O'er whose pure stream that music yesternight
Pour'd fresh delight,
And left a vision for the eye of Morn
To laugh to scorn,
Showing too well how Love once led the Hours
In Youth's green bowers;
Vision too blest for even Hope to see,
Were Hope with me;
Vision my fate at once forbids to stay
Or pass away.

In gekreuzter Reimstellung (klingende und stumpfe Reime wechselnd) begegnet dies Metrum bei Eliz. Barr.-Browning in *A Drama of Exile*, *Chorus of Eden Spirits* (vol. I, 12):

Harken, oh harken! let your souls behind you
Turn, gently moved!
Our voices feel along the Dread to find you,
O lost, beloved!
Through the thick-shielded and strong-marshalled angels,
They press and pierce:
Our requiems follow fast on our evangels, —
Voice throbs in verse. etc.

Fünftaktige, jambische, stumpf reimende und zweitaktige, daktylische, klingend reimende Verse finden sich

gleichfalls in gekreuzter Reimstellung bei Rob. Browning in *A Grammarian's Funeral* (IV, 270):

Let us begin and carry up this corpse,
Singing together.
Leave we the common crofts, the vulgar thorpes,
Each in its tether
Sleeping safe on the bosom of the plain,
Cared for till cock-crow:
Look out if yonder be not day again
Rimming the rock-row!

§ 247. Viertaktige und zweitaktige, kreuzweise stumpf reimende Verse sind bei Ben Jonson zu finden in *Epigrams* CXX, *An Epitaph on S. P. a Child of Queen Elizabeth's Chapel* (*Poets* IV, 545):

Weep with me all you that read
This little story;
And know, for whom a tear you shed
Death's self is sorry.
'Twas a child that so did thrive
In grace and feature,
As heaven and nature seem'd to strive
Which own'd the creature.

Dabei ist bemerkenswerth, dass der viertaktige Vers trochäisch oder jambisch, also von freier Richtung, der zweitaktige stets jambisch ist. Die Verbindung ist also öfters eine ungleichrhythmische.

Bei Rob. Browning begegnet eine Versverbindung von vierhebigen und zweihebigen, jambisch-anapästischen Versen in *Prospice* (VI, 152):

Fear death? — to feel the fog in my throat,
The mist in my face,
When the snows begin, and the blasts denote
I am nearing the place,
The power of the night, the press of the storm,
The post of the foe;
Where he stands, the Arch Fear in a visible form,
Yet the strong man must go:
For the journey is done and the summit attained,
And the barriers fall,
Though a battle's to fight ere the guerdon be gained,
The reward of it all. etc.

§ 248. Auch drei- und zweitaktige, jambisch-

anapästische Verse werden in gleicher Weise combiniert von Rob. Browning in *The Englishman in Italy* (IV, 186), aber nur die zweitaktigen, stumpf endigenden reimend, während die dreitaktigen, klingend endigenden reimlos sind, so dass diese Verse auch als fünftaktige jambisch-anapästische Reimpaare angesehen und gedruckt werden könnten (namentlich wegen der Ergänzung von v. 3 und 4):

Fortù, Fortù, my beloved one,
Sit here by my side,
On my knees put up both little feet!
I was sure, if I tried,
I could make you laugh spite of Scirocco.
Now, open your eyes,
Let me keep you amused till he vanish
In black from the skies,
With telling my memories over
As you tell your beads;
All the Plain saw me gather, I garland
— The flowers or the weeds.

Die Auflösung solcher langzeilig reimender Verse durch eingeflochtenen Reim zu wirklichen Kurzzeilen wird veranschaulicht durch Eliz. Barr.-Browning in *A Drama of Exile* (I, 3):

Lucifer, *alone:*

Rejoice in the clefts of Gehenna,
My exiled, my host!
Earth has exiles as hopeless a when a
Heaven's empire was lost.
Through the seams of her shaken foundations,
Smoke up in great joy!
With the smoke of our fierce exultations
Deform and destroy! etc.

Damit sind die hierhergehörigen ungleichmetrischen, unstrophischen Versverbindungen, die uns bei Durchsicht der Dichtwerke der verschiedenen Zeiträume der neuenglischen Epoche aufgefallen sind, erschöpft. Manche derselben, so namentlich diejenigen Ben Jonsons, sind Nachahmungen lateinischer Metra und hätten als solche auch im folgenden Kapitel besprochen werden können.

In grosser Mannigfaltigkeit, sowohl hinsichtlich der Versarten, als auch der Reimstellung, sind gereimte Vers-

verbindungen anzutreffen in den unstrophischen Oden, die übrigens auch in reimloser Gestalt vorkommen.

Diese complicierteren und willkürlichen Combinationen der bisher betrachteten Versarten werden in dem betreffenden Kapitel des zweiten, vom Strophenbau handelnden Buches durch Beispiele und Hinweise näher belegt werden.

KAPITEL 5.

NACHBILDUNGEN UND NACHAHMUNGEN ANTIKER VERS- UND STROPHENARTEN.

§ 249. Sobald man in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts die Dichtungen des Alterthums ins Englische zu übertragen begann, regte sich bei den gelehrtesten Uebersetzern und Dichtern das Bedürfniss, den Originalen auch in der Form möglichst nahe zu kommen und diese wo möglich in der Landessprache nachzubilden.

Der Hexameter[1] war begreiflicherweise der erste altclassische Vers, welcher zur Nachbildung anreizte und Gabriel Harvey (1545(?)—1630), der Freund Spensers und Sidneys, war, wie schon in der Einleitung bemerkt wurde, der Erste, der den Versuch machte, in diesem Metrum Verse zu schreiben, wovon folgende Probe, die wir der Schrift Elzes (S. 17) entlehnen, einen wenig vortheilhaften Begriff geben wird:

Encomium Lauri.

What may I call this tree? A Laurell? O bonny Laurell:
Needes to thy bow will I bow this knee, and vayle my bonnetto.
Who, but thou, the renowne of Prince, and Princely Poeta:
Th'one for Crowne, for Garland th'other thanketh Apollo.
Thrice happy Daphne: that turned was to the Bay Tree,
Whom such servauntes serve, as challenge service of all men. etc.

---

[1] Vgl. für eine eingehendere Behandlung dieses Gegenstandes „Der englische Hexameter“ von Prof. Dr. Carl Elze. Programm des Gymnasiums zu Dessau, 1867, worauf die folgende Darstellung der Geschichte des Hexameters (§§ 249, 250) im Wesentlichen beruht.

Der schlechteste Vers des Gedichts scheint der folgende zu sein:

Trust me, not one more loyall servant longes to thy Personage,

in welchem der quantitierende Bau des Verses in unangenehmster Weise mit dem Wortton in Conflict geräth.

Harvey war es auch, der Spenser veranlasste, gleichfalls in Hexametern zu dichten.

Spenser[1] erkannte aber bald, dass die englische, accentuierende Sprache sich für jenes auf der Quantität beruhende Metrum schwer eigne und gab daher den schon früher erwähnten Plan, ein romantisches Epos *„Epithalamion Tamesis“* in demselben zu schreiben, alsbald auf. Auch der Dichter Sir Philip Sidney war keineswegs von dem unbedingten Vorzuge desselben überzeugt, da er auch in seiner *Defense of Poesie* den accentuierenden Metren ihre Schönheiten zugestand.

Gleichwohl versuchte sich, wie bereits erwähnt, doch auch Sidney in der Nachbildung classischer Vers-, resp. Strophenarten, und in seiner *Arcadia* begegnen zwei längere, in Hexametern geschriebene Abschnitte, die zwar erkennen lassen, dass dem Dichter die Behandlung dieses Metrums — vorwiegend nach accentuierenden Principien — nicht leicht wurde, die aber doch keineswegs zu den schlechtesten Hexametern jener Zeit gehörten.

Wir sehen uns um so mehr veranlasst, ein paar Proben mitzutheilen, als sie bei Elze fehlen.

Der erste Abschnitt, S. 78—82 (79—83; IX) beginnt mit den Versen:

Dorus.

Lady, reserved by the heav'ns to doe pastors' companie honor,
Joyning your sweete voyce to the rurall Muse of a desert,
Here you fully doe finde this strange operátion óf love,
How to the woods Love runnes, as well as rides to the pallace,
Neither he beares reverence to a prince nor pittie to begger,
But (like a point in midst of a circle) is still of a neerenesse,
All to a lesson he draws, neither hills nor caves can avoide him.

[1] Nur ein ungereimtes Jambicum Trimetrum, ein Distichon und ein Tetrastichon sind uns von ihm erhalten geblieben (Elze, a. a. O. p. 12).

Zelmane.

Worthy sheepheard, by my song, to my selfe all favour is hapnèd,
That to the sacred Muse my annoyes somewhat be revealèd, —
Sacred Muse, who in one containes what nine doe in all them. etc.

Der ärgste Verstoss gegen Quantität und Accent zugleich begegnet im dritten Verse (*óf love*). Im Uebrigen geräth Sidney öfter mit dem Accent, als mit der Quantität in Collision; manche Verse jedoch, wie z. B. 2, 4, 6, 7, 9, 10, sind leidlich lesbar.

Noch interessanter ist der zweite Passus, S. 226—7 (230—1; XXXIV), in welchem er nach Art der vielleicht damals schon in der französischen Poesie vorkommenden Echo-Sonette[1] Hexameter mit einem Echo als letzte Silbe gedichtet hat.

Das Gedicht bildet ein Gespräch zwischen Philisides, der mit dem Hirten Thyrsis nicht singen will, und nun von Seiten des Echos Erwiderung findet:

Faire rocks, goodly rivers, sweet woods, when shall I see peace?
Peace.
Peace! what barres me my tongue? who is it that comes me so ny? I.
Oh, I do know what guest I have met, it is Echo. 'Tis Echo.
Well met, Echo, approch; then tell me thy will too. I will too. —
Echo, what do I get yeelding my sprite to my grieves? Grieves.
What medicine may I find for a grief that drawes me to death?
Death.
O poisonous medicine! what worse to me can be than it? It.
In what state was I then, when I took this deadly disease? Ease. etc.

Harvey fand für seine metrischen Reformbestrebungen noch mehr Anhänger. So ist namentlich Stanyhurst (1545—1618) zu nennen, der die vier ersten Bücher Virgils ganz in quantitierenden Hexametern veröffentlichte, die natürlich meistens ganz unlesbar sind (Probe bei Elze p. 15), während Harveys Verse doch noch mehr von dem accentuierenden Charakter der englischen Sprache getragen werden.

Dasselbe war der Fall bei den Hexametern von Abrah. Fraunce, der 1591 u. a. Virgils Alexis übertrug und selbständige Dichtungen in demselben Metrum schrieb, sowie

---

[1] Vgl. *Dublin Review, New Series,* Nr. LIV, S. 414.

bei denjenigen des Metrikers Wm. Webbe, der Virgils Georgica und zwei Ekloge übersetzte. Dieselben sind neu gedruckt in Arbers *Reprint* (London, 1870) von W. Webbes *Discourse of English Poetrie* (S. 73—79). Die zweite beginnt mit folgenden Versen:

That Sheepheard Corydon did burne in loue with Alexis,
All his masters deare : and nought had he whereby to hope for.
Onely in beechen groves, and dolesome shaddowy places
Dailie resorted he : there these rude disordered outcryes,
Hylles and desert woodes throughout thus mournfully tuned.
O hard harted Alex, hast thou no regard to my sweete song?
Pyttiest me not a whitt : yea makst me now that I shall dye.

Man merkt an diesen Versen die von Webbe eingestandene (vgl. *Discourse* p. 69) Schwierigkeit, in quantitierenden englischen Hexametern zu schreiben, die doch immer und immer wieder in accentuierende übergehen und nur dann einen einigermassen annehmbaren hexametrischen Rhythmus haben.[1]

Die besten Hexameter schrieb in jener Zeit Rob. Greene, der sich dieses Metrums für einige kleinere Dichtungen bediente. Folgende aus der Schrift Elzes, S. 17 entlehnte Probe wird die grosse Gewandtheit, mit welcher R. Greene dies Versmass namentlich im Vergleich zu G. Harvey handhabte, veranschaulichen:

Hexametra Alexis in laudem Rosamundae.

Oft have I heard my lief Corydon report on a love-day,
When bonny maids do meet with the swains in the valley by Tempe,

[1] Der Widerstreit zwischen Quantität und Accent tritt übrigens in schärfster Weise zu Tage in den englischen Beispielen, die Webbe (p. 69) zu den Definitionen der verschiedenen Versfüsse giebt, wobei ihm zugleich der schon S. 376 erwähnte, merkwürdige Irrthum begegnet, dass er den Trochäus als einen Fuss von drei kurzen Silben ∪∪∪ definiert, wofür er das Wort *merylie* als Beispiel anführt. Für den Jambus = ∪ — giebt er *dying* als Beispiel, für den Anapäst = ∪∪ —: *travelers*, für den Bacchius = ∪ — —: *remembrers*. Grossen Verdruss machten ihm auch die vielen einsilbigen Wörter, mit denen er sich, wie er sagt (p. 70), die Freiheit nahm, sie gewöhnlich als Kürzen zu gebrauchen, obwohl sie (nach seiner Meinung) meist alle lang seien. Seltsamerweise behauptet er S. 71, der Earl of Surrey sei der Erste gewesen, der dies Metrum angewandt habe, indem er einen Theil Virgils in Hexameter übersetzt habe, aber ohne die Regeln der Quantität zu beachten.

How bright-ey'd his Phillis was, how lovely they glanced,
When fro th'arches eben-black flew looks as a lightning,
That set a-fire with piercing flames even hearts adamantine:
Face rose-hued, cherry-red, with a silver taint like a lily:
Venus' pride might abate, might abash with a blush to behold her; etc.

Gleichwohl ist der englische Hexameter im sechzehnten Jahrhundert nie populär geworden, sondern blieb auf die gelehrten Kreise beschränkt und gerieth während der Revolutionszeit ganz in Vergessenheit.

§ 250. Erst Mitte des 18. Jahrhunderts wurden neue Versuche gemacht, ihn einzubürgern, so 1737 von einem anonymen Uebersetzer der ersten und vierten Ekloge Virgils, und ebenfalls von Goldsmith, der in seinen *Essays* theoretisch für diese und andere antike Vers- und Strophenarten eintrat. Das Studium der deutschen Poesie, namentlich der Klopstock'schen „Messiade“ und der Bodmer'schen „Noachide“, gab dann Ende des 18. Jahrhunderts der englischen Hexameterdichtung einen neuen Aufschwung. William Taylor von Norwich (1765—1836) übersetzte verschiedene Bruchstücke aus dem „Messias“ im Metrum des Originals ins Englische, schrieb einzelne Stellen aus dem Ossian in englische Hexameter um (dieselben erschienen im Juni 1796 im *Monthly Magazine*) und hob hervor, dass der Hexameter in der Behandlung der Deutschen, nämlich in accentuierender Nachbildung und mit Substituierung des Trochäus für den Spondeus, in der englischen Sprache ebenfalls verwendbar sei. Die mit der deutschen Poesie wohlbekannten Dichter der Seeschule machten dann weitere Versuche, so Coleridge in einigen Gedichten[1] und Southey in einer Dichtung, betitelt *A Vision of Judgment* (vol. X, 213—242), in welcher er sich nach dem Vorgange Kleists gelegentlich den Auftakt im Verse erlaubte. Wordsworth, der hervorragendste Vertreter der Seeschule, Scott, Byron, Th. Moore verschmähten den Hexameter. Erst Mitte dieses Jahrhunderts ist er aufs neue in Aufschwung ge-

[1] *Hymn to the Earth* (*Poems*, Tauchn. Ed. p. 247); *Mahomet* (ibid. 249); *Written during a Temporary Blindness* (250); *Metrical Feet. Lesson for a Boy* (274); *Translated from* Schiller (326).

kommen, und zwar in Uebersetzungen aus dem Deutschen, in der Homerübersetzung und in originalen idyllischen und sonstigen Dichtungen.

Unter den Uebersetzungen aus dem Deutschen ist Goethes „Hermann und Dorothea“ in erster Linie zu erwähnen, wovon bereits sechs englische Uebersetzungen im Originalmetrum existieren, nämlich von Cochrane, Oxford, 1850, von W. Whewell, London, 1847, von einem Ungenannten, 1849, von H. Dale, 1860, von Watkins, 1874 und von Teesdale, 1875 (s. S. 445, Anm.); auch Vossens „Luise“ wurde übersetzt, Edinburgh, 1852 und Eberhards „Hannah und die Küchlein“, Edinburgh, 1854. Von kleineren Stücken ist u. a. Lord Lindsays Uebersetzung von Schillers Ballade „Die Kraniche des Ibikus“,[1] die er in Hexameter übertrug, bemerkenswerth als Curiosität. Der Anfang lautet nach Elze (S. 23, Anm. 2) folgendermassen:

Unto the strife of chariot and song, that in happy assemblage
All the Hellenic tribes at the isthmus of Corinth united,
Ibycus went, the friend of the Gods. On him had Apollo
Song bestow'd, and the honey'd mouth of melody; joyful
Travell'd he forth from the Rhegian shore, on his light staff leaning,
Full of the God.

Iliasübersetzungen sind, abgesehen von einzelnen Uebertragungen des ersten Buches, die bei Elze p. 24 citiert sind, vor 1867 gleichfalls drei vollständige erschienen, nämlich von Edwin Simcox, Henry Dart und Sir John Herschel. Unter den selbständigen Dichtungen sind namentlich zu nennen das burlesk-sentimentale Epos *The Bothie of Tober-na-Vuolich* von Arthur Hugh Clough ed. by Palgrave, Cambridge, 1862, die *Andromeda* von Charles Kingsley, London, 1858 und des amerikanischen Dichters Longfellow Dichtungen *Evangeline* (S. 6—39), *The Children of the Lord's Supper* (S. 99—107), *To the Driving Cloud* (144), *The Courtship of Miles Standish* (S. 463—489), die letzteren auch formell die besten, das erstere formell das mangelhafteste unter den in Hexametern geschriebenen Gedichten. Auch eine Humoreske von Bret

[1] *On the Theory of the English Hexameter* etc. London 1862, p. 28 ff.

Harte, „*The Stage-Driver's Story*", ist in Hexametern geschrieben (Schönbach, Humorist. Prosa des XIX. Jahrh., p. 85).[1]

Die Hauptschwierigkeit, den classischen Hexameter in der englischen Sprache genau nachzubilden, besteht, wie schon bemerkt wurde, darin, dass jener Vers, wie die classische Metrik überhaupt, auf dem Princip der Quantität beruht, die englische Metrik aber auf demjenigen des Accents.

Die harmonische Verschlingung der Wort- und Versaccente, welche dem classischen Hexameter hauptsächlich seinen Wohlklang verleiht, ist also im Englischen gar nicht möglich, da in der accentuierenden Rhythmik das Gesetz

---

[1] Der Güte des Herrn Prof. Dr. K. Elze verdanke ich nachfolgende bibliographische Angaben betreffs neuerer und zum Theil auch älterer Hexameter-Dichtungen, resp. Uebersetzungen, die ich als Zusätze zu seiner werthvollen Abhandlung hier mittheile:

1. *Edith; or, Love & Life in Cheshire. A Poem [in Hexameters]. By* T. Ashe. Lon. 1873 (*Athen.* Aug. 16, 1873, p. 202).
2. Goethe's Hermann & Dorothea. *The German Text with. Corresponding English Hexameters on opposite Pages. By* F. T. Watkins, *Prof. of Greek & Latin*, *Queen's College*, Liverpool. Lon. 1874. Williams & Norgate.
3. Goethe's Herrmann & Dorothea. *Translated into English Hexameter Verse. By* Marmaduke J. Teesdale. Lon. 1875. J. Norgate. 2. *Ed.*
4. *The First Book of the Iliad. Translated into English Hexameters. By* W. Marsham Adams, *late Fellow of New College,* Oxford. Lon. 1873.
5. *The First Induction of Lucretius : in English Hexameters. By* C. B. Cayley. In: *The Fortnightly Review,* Nov. 1867.
6. *The Shepheardе's Complaint, in English Hexameters. By* John Dickenson. Lon. 1596. 4⁰.
7. *Cephalus & Procris. By* Thomas Edwards, *in English Hexameters.* Lon. 1595. 4⁰. (Vergl. über Nr. 6 & 7 *Athen.* Jan. 11, 1868, p. 57 seq.).
8. Virgil *in English Hexameters. By* G. Osborne Morgan. In: *The Fortnighthy Review*, May 1877.
9. *The Countess of Pembroke's Emanuell, together with certaine Psalms by* Abraham Fraunce (1591). *Edited with an Introduction and Notes by The Rev.* A. B. Grosart. Lon. 1871.

herrscht, dass der Wortaccent mit dem Versaccent in Uebereinstimmung sein muss. Hiermit hängt ein anderer Uebelstand zusammen.

Der Hexameter ist bekanntlich ein sechsfüssiger, katalektischer Vers, der aus fünf aufeinanderfolgenden Daktylen bestehen kann, während der letzte Fuss um eine kurze Silbe verkürzt ist. Doch ist die Freiheit gestattet, — und eben dadurch wird die grösste Mannigfaltigkeit im Rhythmus dieses Verses erzeugt —, dass an allen Versstellen statt des Daktylus ein Spondeus eintreten kann, mit Ausnahme des fünften Fusses, wo dies sehr selten der Fall ist, während der sechste Fuss statt des Trochäus gleichfalls den Spondeus zulässt, so dass die folgende Formel den Vers darstellt:

$$\acute{-}\ \overline{\cup\cup}\ \acute{-}\ \overline{\cup\cup}\ \acute{-}\ \overline{\cup\cup}\ \acute{-}\ \overline{\cup\cup}\ \acute{-}\ \underline{\cup\cup}\ \acute{-}\ \overline{\cup}$$

Nun ist aber die englische Sprache ebenso wie die deutsche ausserordentlich arm an Spondeen oder vielmehr an Wörtern, die auf Grundlage der accentuierenden Rhythmik als Spondeen gelten können, nämlich als Wörter, in denen zwei benachbarte, lautlich ziemlich volle Silben annähernd mit gleich starker Betonung gesprochen würden, und aus diesem Grunde muss dann für den Spondeus fast immer der accentuierende Trochäus eintreten. Dazu kommt, dass die vielen einsilbigen Wörter in der englischen Sprache im Gegensatz zu den classischen, namentlich zu der griechischen, welche letztere viele Wörter besitzt, die an Silbenzahl über den Daktylus hinausgehen und so eine weitere Schönheit, die Verschlingung des Wortfusses und Versfusses, ermöglichen, auch diese Eigenthümlichkeit des antiken Metrums nur schwer nachzubilden erlauben. Im Gegentheil, es tritt fast nach jedem Versfuss eine Diärese ein, und selbst Verse, die nur oder fast nur aus einsilbigen Wörtern bestehen, sind keineswegs selten; so citiert Elze aus Longfellows *Evangeline*:

White as the snow were his locks, and his cheeks as brown as the oak leaves —
And the great seal of the law was set like a sun on a margin —

Then the good Basil said, — and his voice grew blithe as he said it —
He is not far on his way, and the Fates and the streams are against him —

Sehr oft haben solche Verse einen ganz oder fast ganz daktylischen Rhythmus, wozu überhaupt der stark accentuierende Charakter der englischen Sprache besonders leicht verführt, und wenn mehrere solcher Verse nach einander vorkommen, hat ihr galoppierender Rhythmus eine möglichst unangenehme Wirkung, welche seit Th. Nash (vgl. Elze, a. a. O. S. 20) den Gegnern des englischen Hexameters, berechtigten Anlass zum Spott und Tadel gegeben hat. — Auch der syntaktische Bau der englischen Sprache, welche die dem classischen Hexameter so sehr zu Statten kommende Inversion nicht leicht zulässt, ist ein Hemmniss für die englische Nachbildung dieses Metrums.

Um diese und ähnliche Uebelstände, welche Elze eingehend bespricht, zu vermeiden und den Vers doch für die englische Poesie geeignet zu machen, haben neuere Theoretiker, wie Cayley[1] und Spedding[2] es wieder versucht, den classischen Hexameter nach den Gesetzen der Quantität im Englischen nachzubilden. Diese Verse gerathen natürlich sehr oft in unerträglichster Weise in Collision mit der gewöhnlichen Wortbetonung, z. B. (Elze 28):

Procession, complex melodies, pause, quantity, accent,
After Vergilian precedent and practice, in order

oder:

Softly cometh slumber closing th'o'erwearied eyelid.

Solche Principien der Verskunst konnten unmöglich Beifall finden.

---

[1] *Remarks and Experiments on English Hexameters* in den *Transactions of the Philological Society,* 1862—3 Pt. I, p. 67—85.

[2] Speddings Ansichten sind mitgetheilt in Prof. Arnolds Schrift *On Translating Homer. Last Words. A Lecture given at Oxford.* (London 1862) p. 37 ff.

Andere, wie Prof. Arnold,[1] John Murray,[2] Lord Lindsay[3], suchten zu vermitteln.

Der Accent solle und müsse allerdings den Rhythmus regeln, aber unter Berücksichtigung der Quantität. Dafür stellten sie dann complicierte Regeln auf, deren Befolgung aber in der Praxis unmöglich war, und die auch von ihnen selber eingestandenermassen nicht streng beobachtet wurden. Andere Gelehrte, wie Sir John Herschel in seiner Homerübersetzung, bekennen sich zum accentuierenden Hexameter, wie ihn Kingsley, Longfellow u. A. handhaben, dem entschieden die vorhin angeführten, von Elze ausführlich besprochenen Mängel anhaften, der aber, wenn er von einem wahren Dichter wie Longfellow gebraucht wird, dennoch wirklichen Wohlklangs fähig ist und ebenso wie ein guter deutscher Hexameter an das classische Originalmetrum erinnern kann, wie folgende Anfangsverse seiner Erzählung *Evangeline* darthun mögen:

This in the forest primeval. The murmuring pines and the hemlocks,
Bearded with moss, and in garments green, indistinct in the twilight,
Stand like Druids of eld, with voices sad and prophetic,
Stand like harpers hoar, with beards that rest on their bosoms.
Loud from its rocky caverns, the deep-voiced neighbouring ocean
Speaks, and in accents disconsolate answers the wail of the forest.

§ 251. Viel seltener, als der englische Hexameter, sind Nachbildungen anderer antiker Metra in der englischen Poesie anzutreffen. Auch haben sich dieselben nie zu einem Vehikel der Dichtkunst entwickeln können und haben nur als metrische Experimente einiger Theoretiker oder gelehrter Dichter einiges Interesse.

Gegen Ende des sechzehnten und zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts gab man sich mit solchen Versuchen ab, welche in ihrer historischen Entwickelung eingehend zu

---

[1] ib. p. 40 und *On translating Homer. Three lectures given at Oxford by* Matth. Arnold. London, 1862.

[2] *The Iliad, Book I. In English Hexameters according to Quantity. By* John Murray, *Commander,* R. N. London, 1862.

[3] *On the Theory of the English Hexameter and its Applicability to the Translation of Homer. By* Lord Lindsay. London, 1862.

verfolgen überflüssig wäre. Dennoch aber mögen einige Angaben der Art beigebracht werden.

Die frühsten englischen Nachbildungen des alten elegischen Metrums, des Hexameters mit nachfolgendem Pentameter, rühren, so weit bekannt, von Sir Philip Sidney her, der unter andern antiken Vers-, resp. Strophenarten sich auch dieser für die versificierten Partien seiner *Arcadia* bediente, aber in wenig gelungener Weise, wie folgende Probe aus der *Arcadia*, S. 77 (78, VII) veranschaulichen wird:

Fortune, Nature, Love, long have contended about me,
Which should most miseries cast on a worm that I am.
Fortune thus 'gan say: miserye and misfortune is all one,
And of misfortune Fortune hath onely the gift.
With strong foes on land, on sea with contrarie tempests,
Still do I crosse this wretch, what so he taketh in hand.
Tush, tush, said Nature, this is all but a trifle; a man's selfe
Gives haps or mishaps, ev'n as he ordereth his heart.
But so his humor I frame, in a mould of choler adusted,
That the delights of life shall be to him dolorous.

Nicht besser ist ihm dies Metrum auf S. 233—5 (237—9, XXXVIII) oder in den kurzen Uebersetzungen lateinischer Distichen von Catullus und Seneca: *Pansies* X (Grosart I, 203) gelungen.

Als das beste englische Distichon wird von Guest und Goold Brown wohl mit Recht Coleridges Uebersetzung von Schillers bekanntem Distichon bezeichnet, welches das Wesen dieses Metrums zum Gegenstand hat (S. 326):

In the hexameter rises the fountain's silvery column,
In the pentameter aye falling in melody back.

Als eine beabsichtigte Parodie auf dies Metrum schrieb Tennyson ein kurzes Gedicht *On Translations of Homer* (S. 281), welches beginnt mit den Versen:

These lame hexameters the strong-wing'd music of Homer!
No — but a most burlesque barbarous experiment.

Auch gereimte englische Hexameter und Pentameter kommen vor.[1]

---

[1] Vgl. darüber Blackwood's *Magazine*, vol. 59, p. 496.

In solchen schrieb u. a. Swinburne sein Gedicht *Hesperia* (*Poets and Ballads* I, 1868) p. 200:

Out of the golden remote wild west where the sea without shore is,
Full of the sunset, and sad, if at all, with the fulness of joy,
As a wind sets in with the autumn that blows from the region of stories,
Blows from a perfume of songs and of memories beloved from a boy,
Blows from the capes of the past oversea to the bays of the present,
Filled as with shadow of sound with the pulse of invisible feet,
Far out to the shallows and straits of the future, by rough ways or pleasant
Is it thither the wind's wings beat? is it hither to me, O my sweet?

Auch hier beginnt also der Vers gelegentlich mit einem Auftakt, so v. 3 und 8, und auch leichte Verschleifungen kommen vor, wie in v. 4: *mem(o)ries.* Das eigentliche Wesen des Distichons, dieser in sich abgeschlossenen, zweizeiligen Strophe, wird übrigens — von dem unclassischen Reim ganz abgesehen — durch diese fortlaufende, mittelst kreuzweiser Reimstellung bewirkte Bindung der Verse völlig aufgehoben.

§ 252. Von Sidney wurde in der *Arcadia,* S. 229 (333; XXXVII) ferner noch der asclepiadeische Vers nachgebildet, und zwar der Asclepiadeus minor, welcher die Form — ⏒ ⏑́ ⏑ ⏑ — | ⏑́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏒ hat:

O sweet woods, the delight of solitarinesse!
O how much I do like your solitarinesse!
Where man's minde hath a freed consideration,
Of goodnesse to receive lovely direction;
Where senses do behold th'order of heav'nly hoste,
And wise thoughts do behold what the Creator is:
Contemplation here holdeth his only seate,
Bounded with no limits, borne with a wing of hope,
Clymes even unto the starres, Nature is under it;
Nought disturbs thy quiet, all to thy service yeelds;
Each sight drawes on a thought, — thought, mother of science;
Sweet birds kindly do grant harmonie unto thee;
Faire trees' shade is enough fortification,
No danger to thy selfe, if be not in thy selfe.

Die beiden ersten Verse kehren zu Anfang des nächsten Passus sowie auch des dritten, welche beide gleichfalls vierzehn Verse umfassen, in refrainartiger Weise wieder.

Andere antike Metra sind, abgesehen von einigen später zu erwähnenden reinstrophischen, auch nur selten anzutreffen.

Den jambischen Senar hat Spenser nachgebildet, aber in einer Weise, die nicht den unbedingten Beifall seines gelehrten Freundes G. Harvey fand. Guest citiert von ihm (II, 270) folgende Verse:

Now doe I nightly waste, wanting my kindely reste,
Now doe I daily starve, wanting my lively foode,
Now doe I alwayes dye, wanting my timely mirth.

And if I waste, who will bewaile my heavy chance?
And if I starve, who will recorde my cursed end?
And if I dye, who will saye, „this was immerito?"

In Sidneys *Arcadia* S. 228 (232, XXXVI) ist ein elfsilbiges Metrum verwendet, welches dort als *Phaleuciakes* bezeichnet wird. Die Verse sind in fünf sechszeilige Strophen eingetheilt, von denen die vier ersten mit einem Refrainverse endigen. Folgende erste Strophe wird zur Veranschaulichung dieses Metrums ausreichen:

Reason, tell me thy mind, if here be reason,
In this strange violence, to make resistance,
Where sweet graces erect the stately banner
Of Vertue's regiment, shining in harnesse
Of Fortune's diadems, by Beauty mustred:
Say, then, Reason, I say, what is thy counsell?

Das Metrum scheint dasselbe zu sein, welches auch als der Catullische Hendecasyllabus bezeichnet wird, den Coleridge (S. 252) in ungenauer Weise nachbildete:

Hear my beloved, an old Milesian story! —
High, and embosom'd in congregated laurels,
Glimmer'd a temple upon a breezy headland;
In the dim distance amid the skiey billows
Rose a fair island; the God of flocks had plac'd it.

Coleridge hat hier einen Daktylus für den zweisilbigen ersten Fuss des Verses substituiert und ihn dadurch offenbar absichtlich etwas moderner gemacht, während es, wie Guest (II, 270) ausführt, leicht gewesen wäre, ihn correct zu bilden:

Hear, my lov'd one, an old Milesian story!
High, and bosom'd in congregated laurels, etc.

Correcte *Hendecasyllabics* schrieb dagegen in neuester Zeit Algernon Charles Swinburne (*Poems* I, p. 233):

In the month of the long decline of roses
I, beholding the summer dead before me,
Set my face to the sea and journeyed silent,
Gazing eagerly where above the sea-mark
Flame as fierce as the fervid eyes of lions
Half divided the eyelids of the sunset;
Till I heard as it were a noise of waters
Moving tremulous under feet of angels
Multitudinous, out of all the heavens; etc.

Auch dieses Metrum, von welchem Tennyson in seinen scherzhaften *Hendecasyllabics* (S. 281) nicht mit Unrecht sagt:

Hard, hard, hard is it, only not to tumble,
So fantastical is the dainty metre,

ist nicht populär geworden.

Endlich sei noch der gereimten *Choriambics* Erwähnung gethan, die sich gleichfalls bei Swinburne (*Poems* II, 141—143) vorfinden:

Love, what ailed thee to leave life that was made lovely, we thought, with love?
What sweet visions of sleep lured thee away, down from the light above?
What strange faces of dreams, voices that called, hands that were raised to wave,
Lured or led thee, alas, out of the sun, down to the sunless grave? etc.

§ 253. Von classischen Strophenarten, die wir hier aus Zweckmässigkeitsrücksichten anschliessen, ist zunächst die sapphische öfters nachgebildet worden. Das Schema derselben ist das folgende:

´– ∪ — — ´– ∪ ∪ — ∪ — —
´– ∪ — — ´– ∪ ∪ — ∪ — —
´– ∪ — — ´– ∪ ∪ — ∪ — —
´– ∪ ∪ — —

Die ersten uns bekannt gewordenen englischen Strophen dieser Art kommen vor bei Sidney, *Arcadia* S. 70 (78—79; VIII):

If mine eyes can speake to doe heartie errand,
Or mine eyes' language she doe hap to judge of,
So that eyes' message be of her receivèd,
Hope we doe live yet.

But if eyes faile then when I most doe need them,
Or if eyes' language be not unto her knowne,
So that eyes' message doe returne rejectèd,
Hope, we do both die.

Auch hier hat Sidney das classische Metrum im Englischen vorwiegend als ein accentuierendes nachgebildet, wenn er sich auch Mühe gegeben hat, dasselbe mit den Regeln der Quantität in Einklang zu bringen.

Der Metriker Wm. Webbe hat, um die Verwendbarkeit jener Strophe zu beweisen und vielleicht auch, um ihre Vorzüge vor den nationalen Metren darzuthun, den Lobgesang Hobbinols auf die Eliza (Königin Elisabeth) in der vierten Ekloge von Spensers *Shepheard's Calendar* in sapphische Strophen umgeformt, die aber nur geeignet sind, wenn man ihren schleppenden Rhythmus mit dem schwungvollen Metrum des Originals vergleicht, von ähnlichen Versuchen abzuschrecken (s. Webbe p. 81, 82).

Die Schwierigkeit beruht auch hier wieder für den englischen Vers in den aus Längen bestehenden Versfüssen, dem Molossus (— — —) und dem Spondeus (— —). Für den letzteren tritt meistens, wie beim Hexameter, der Trochäus ein, für den ersteren irgend ein anderer dreisilbiger Versfuss. Unter Anwendung dieser Licenzen hat Dr. Watts wohl die besten sapphischen Strophen gemacht, wie die folgenden Anfangsstrophen des Gedichts *The Day of Judgment, An Ode* (*Poets* IX, 317), zeigen mögen:

When the fierce north wind with his airy forces,
Rears up the Baltic to a foaming fury;
And the red lightning with a storm of hail comes
Rushing amain down;

How the poor sailors stand amaz'd and tremble!
While the hoarse thunder, like a bloody trumpet,
Roars a loud onset to the gaping waters
Quick to devour them.

Nach ihm verfasste noch Cowper in sapphischen

Strophen seine *Lines under the Influence of Delirium* (S. 23), die formell besser sind, als seine Uebersetzung einer in dieser Strophenform geschriebenen Horazischen Ode (S. 495). Auch Southeys Gedicht *The Widow* (II, 141) ist in sapphischen Strophen geschrieben.

In neuester Zeit hat Swinburne in trefflich gebauten sapphischen Strophen gedichtet. Wir theilen aus seinen *Poems and Ballads* (I, p. 235) eine Probe mit:

All the night sleep came not upon my eyelids,
Shed not dew, nor shook nor unclosed a feather,
Yet with lips shut close and with eyes of iron
Stood and beheld me.

Von andern classischen Vers- und Strophenarten ist noch die alcäische Strophe bisweilen nachgeahmt worden, so von Tennyson. Die Form des lateinischen Originals ist:

⏒ –́ ⏑ – – | –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏓
⏒ –́ ⏑ – – | –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏓
⏓ –́ ⏑ – – –́ ⏑ – ⏒
–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏒

Tennysons Gedicht ist eine Ode an Milton (S. 281):

O mī́ghty mōuth'd īnvḗntŏr ŏf hārmŏnĭes,
O skī́lled tŏ sīng ŏf Tī́me ŏr Etērnĭty,
Gōdgī́ftĕd ōrgānvṓice ŏf Englānd,
Mī́ltŏn, ă nāme tŏ rĕsoūnd fōr āgēs.

Ferner wurde eine anakreontische Strophe von Sidney nachgebildet in seiner *Arcadia*, S. 227 (232; XXXV). Das Gedicht ist eingetheilt in sechs Strophen, von denen die fünf ersten mit einem Refrainverse und die letzte mit einem ähnlichen refrainartigen Verse beginnen. Die erste und letzte Strophe umfassen acht, die dritte elf Verszeilen, die übrigen sind zehnzeilig.

Wir theilen die beiden ersten Strophen zur näheren Veranschaulichung dieser Vers- und Strophenart mit:

My Muse, what ailes this ardour
To blase my onely secrets?
Alas, it is no glory
To sing mine owne decaid state;

Alas, it is no comfort
To speake without an answer;
Alas, it is no wisedome
To shew the wound without cure.

My Muse, what ailes this ardour?
Mine eyes be dim, my lyms shake,
My voice is hoarse, my throate scorcht,
My tong to this my roofe cleaves,
My fancy amaz'd, my thoughts dull'd,
My heart doth ake, my life faints,
My soule beginnes to take leave.
So great a passion all feele,
To thinke a soare so deadly
I should so rashly rip up.

Den nämlichen dreitaktigen, jambischen, klingend endigenden Vers verwendet Sidney noch einmal zu einem Gedicht beginnend *When to my deadly pleasure,* welches in der alten Fol.-Ausgabe von 1633 auf S. 533/4 in Strophen aus vier Zeilen (Str. I und II), drei Zeilen (Str. III—VII) und fünf Zeilen (Str. V), in der Ausgabe Grosarts aber ohne strophische Eintheilung gedruckt ist.

§ 254. Unter dem Einfluss der antiken, reimlosen Strophen und vielleicht in Folge des vergeblichen Bemühens, dieselben nachzubilden oder wenigstens sie populär zu machen, trat das Bestreben zu Tage, die modernen Metra dadurch den antiken mehr anzugleichen, dass man sie vom Reim befreite. Als der erste Versuch dieser Art ist der reimlose Septenar Orms anzusehen. Der zweite, der im Gegensatz zu jenem, ohne Nachahmung gebliebenen Vorgange vom glänzendsten Erfolge gekrönt wurde, war die Einführung des *blankverse* in die englische Literatur. Die weiteren Bestrebungen in dieser Richtung, die zu Ende des 16. Jahrhunderts mit andern Metren zum Zweck strophischer Bindung gemacht wurden durch Campion, blieben wieder ohne directe Nachfolge. Denn neuere, meist in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts gemachte Versuche derselben Art, die mit etwas grösserem Beifall aufgenommen worden sind, gehen sicher nicht auf jene Anfänge zurück.

Thomas Campion, der schon in den einleitenden

Bemerkungen erwähnte Theoretiker antikisierender Richtung, wie Webbe und Puttenham, brachte nämlich in seinen *Observations on the Arte of English Poesy*, London, 1602, als Gegner des Reimes gewisse reimlose Metra als für bestimmte Stoffe besonders geeignet in Vorschlag. So empfahl er ein jambisches Metrum, welches aber mit dem *blankverse* identisch ist, für *triumphs of princes and stern tragedies.* Ein trochäisches Metrum, welches er als Dimeter bezeichnete, empfahl er für den Chor in den Tragödien. Guest citiert als Probe die Verse (II, 272):

Raving warre, begot
In the thirstye sands
Of the Lybian iles,
Wastes our emptye fields etc.

Aehnlicher Art, wie der *blankverse*, war sein *Trochaic measure* (vgl. § 216), nämlich auch fünftaktig, wie die von Guest (I, 239) mitgetheilte Probe erkennen lässt in folgendem Epigramm:

Cease fond wretch, to love, so oft deluded,
Still made rich with hopes, still unrelieved,
Now fly her delaies; she, that debateth,
Feels not true desire, he that deferred,
Others time attends, his owne betraieth.
Learn t'affect thyself, thy cheeks deformed
With pale care, revive with timely pleasure;
Or with scarlet heate them, or by painting
Make thee lovely, for such arte she useth,
Whom in vain so long thy folly loved.

Das sind correct durchgeführte reimlose fünftaktige Trochäen, welche mit zwei Ausnahmen die Cäsur nach dem dritten Takte haben. Der Einfluss des *blankverse* zeigt sich übrigens auch hier in der lyrischen Cäsur, die in den beiden vorletzten Versen vorkommt.

Die Zusammenstellung eines fünftaktigen jambischen Verses mit einem in beiden Reihen katalektischen sechstaktigen Verse bezeichnete er als elegisches Metrum, nach dem Vorbilde des classischen Metrums dieses Namens, mit dem es aber nur im letzten Verse einige Aehnlichkeit hat, und von dem es andererseits schon dadurch unterschieden

ist, dass der kürzere Vers vorangeht und der längere nachfolgt, während beim Distichon das Umgekehrte der Fall ist. Guest citiert (I, 258) folgendes Beispiel:

Constant to none, but ever false to me!
Traiter still to love through thy false desires,
Not hope of pittie now, nor vain redress
Turns my grief to tears, and renued laments,
So well thy empty vows and hollow thoughts
Witnes both thy wrongs and remorseles hart; —
None canst thou long refuse, nor long affect,
But turn'st feare with hopes, sorrow with delight,
Delaying and deluding ev'ry way
Those whose eyes were once with thy beauty charm'd.

Auch die Sapphische Strophe bildete er nach in genauerer, obwohl nicht in correcter Weise. Guest citiert (II, 272) davon zwei Strophen, betitelt *A triumph at Whitehall*, wovon die erste lautet:

Loe they sound, the knights in order armed
Entring threat the lists, addrest in combat,
For their courtly loves; he — he's the wonder,
Whom Eliza graceth.

Als geeignete Form für das Liebeslied, „*fit to expresse any amorous conceit*", empfahl er eine Strophe von nachstehender Formation (Guest II, 273):

Rose-cheek't Lawra come!
Sing thou smoothly with thy beauties
Silent musick, either other
Sweetely gracing.

Lovely forms do flowe
From concent divinely framed,
Heav'n is musick, and thy beawties
Burth is heavenly.

Als anakreontisches Metrum empfahl er zehn aufeinanderfolgende trochäische, zweitaktige, akatalektische Verse in strophischer Bindung, wovon die erste Strophe aus Guest (I, 186) citiert werden möge:

Followe, followe,
though with mischiefe
arm'd like whirlewind
now she flies thee;

time can conquer
loves unkindness;
love can alter
times disgraces;
till death faint not
then, but followe.

Keine dieser von Campion in Vorschlag gebrachten Strophenformen ist meines Wissens von den späteren Dichtern adoptiert worden.

§ 255. Doch wurden einige Versuche ähnlicher Art von neueren Dichtern gemacht.

So begegnet eine hübsche, aus zwei fünftaktigen jambischen Anfangs- und zwei dreitaktigen jambischen Schlussversen bestehende, also der Formel $^{ab\,cd}_{5\;\,3}$ entsprechende Strophe bei Collins, *Ode to Evening* (*Poets* IX, 526):

If aught of oaten stop, or pastoral song,
May hope, chast Eve, to soothe thy modest ear,
Like thy own solemn springs,
Thy springs, and dying gales;

Die meisten Strophen sind, wie diese mit der folgenden, durch *enjambement* mit einander verbunden.

Der nämlichen Strophe, die ursprünglich, wie es scheint, zuerst bei Milton (III, 3) vorkommt als eine Nachbildung der fünften Ode des ersten Buches des Horaz, bediente sich später auch Southey in den Gedichten *To Hymen* (II, 145) und *Written on the first of January* (II, 150).

Eine andere Strophe ungleichrhythmischer Art nach der Formel $^{a\,b\,cd}_{5\;\;43}$ kommt vor bei Michael Bruce in seiner *Ode to a Fountain* (*Poets* XI, 1222):

O fountain of the wood! whose glassy wave
Slow-swelling from the rock of years,
Holds to heav'n a mirror blue,
And bright as Anna's eye.

Eine ähnliche, dem Schema $^{abcd}_{543}$ entsprechende Strophe begegnet bei Shelley in der seiner 1813 gedruckten Dichtung *Queen Mab* vorangestellten Widmung *To Harriet* . . . (I, 61):

Whose is the love that, gleaming through the world,
Wards of the poisonous arrow of its scorn?

Whose is the warm and partial praise
Virtue's most sweet reward?

§ 256. Etwa zwei Jahrzehnte vor Shelley hatte namentlich Southey sich in Strophen dieser Art versucht.

So ist ausser der bereits erwähnten, auch von ihm benutzten Milton'schen Strophe ($\genfrac{}{}{0pt}{}{abcd}{5\ \ 3}$) eine nach einer ähnlichen Formel ($\genfrac{}{}{0pt}{}{abcd}{4\ \ 3}$) aus anapästischen Versen gebaute zu erwähnen, welche in dem *Song of the Chikkasah Widow* (II, 212) vorkommt:

'Twas the voice of my husband that came on the gale;
His unappeased Spirit in anger complains;
Rest, rest Ollanahta, be still!
The day of revenge is at hand.

Eine andere Strophe aus denselben Versarten, entsprechend dem Schema $\genfrac{}{}{0pt}{}{abcd}{3\ 43}$, begegnet bei ihm in dem *Song of the Araucans* (II, 210):

The storm-cloud grows deaper above;
Araucans! the tempest is ripe in the sky;
Our forefathers come from their Islands of Bliss,
They come to the war of the winds.

Einen ruhigeren Rhythmus hat eine aus vier- und dreitaktigen Versen nach der Formel $\genfrac{}{}{0pt}{}{abcd}{43}$ gebaute Strophe, die in dem Gedicht *Written on the first of December*, 1793 (II, 148) vorkommt:

Though now no more the musing ear
Delights to listen to the breeze,
That lingers o'er the greenwood shade,
I love thee, Winter! well.

Die übrigen reimlosen Strophen, die bei Southey vorkommen, bestehen aus drei- und fünf-, oder drei-, vier- und fünftaktigen, jambischen Versen.

So begegnet eine nach der Formel $\genfrac{}{}{0pt}{}{abcd}{3\ 53}$ gebaute in *To Recovery* (II, 159):

Recovery, where art thou?
Daughter of Heaven, where shall we seek thy help?
Upon what hallow'd fountain hast thou laid,
O Nymph adored, thy spell.

Dieselbe Strophenform gebraucht er noch einmal in dem Gedicht *The Death of Wallace* (II, 185). In einer ver-

wandten Strophe von der Form ${}^{\mathrm{abcd}}_{4\ 35}$ ist *The Destruction of Jerusalem* (II, 182) geschrieben:

The rage of Babylon is roused,
The King puts forth his strength;
And Judah bends the bow
And points her arrows for the coming war.

Eine andere, welche die Gestalt ${}^{\mathrm{abcd}}_{\ \ 468}$ hat, liegt vor in *The Spanish Armada* (II, 187):

Clear shone the morn, the gale was fair,
When from Coruña's crowded port
With many a cheerful shout and loud acclaim
The huge Armada past.

Aehnlichen Bau, mit septenarischem Rhythmus in der ersten Halbstrophe, nach der Formel ${}^{\mathrm{abcd}}_{4\ 368}$ hat die in *St. Bartholomew's Day* (II, 189) verwendete Strophenform:

The night is come, no fears disturb
The dreams of innocence;
They trust in kingly faith and kingly oaths,
They sleep, . . . alas! they sleep!

Auch fünfzeilige Strophen dieser Art kommen bei ihm vor; so begegnet eine der Formel ${}^{\mathrm{abcde}}_{5\ 8548}$ entsprechende in seiner Ode *The Battle of Algiers* (III, 253):

One day of dreadful occupation more,
Ere England's gallant ships
Shall, of their beauty, pomp, and power disrobed,
Like sea-birds on the sunny main,
Rock idly in the port.

Eine andere Ode *On the Death of Queen Charlotte* (III, 255) hat die Strophenform ${}^{\mathrm{abcde}}_{5\ 34\ 3}$:

Death has gone up into our Palaces!
The light of day once more
Hath visited the last abode
Of mortal royalty,
The dark and silent vault.

§ 257. In neuerer Zeit hat namentlich Lord Bulwer Lytton sich reimloser, vierzeiliger, meist aus jambischen Versen bestehender Strophen bedient in seinen *Lost Tales of Miletus.*[1]

[1] Bulwer hat diese freien Nachahmungen antiker Metra fortgesetzt in seinen *Odes and Epodes of Horace* (*Tauchnitz Edition*, *vols*

So begegnet in *Cydippe* (S. 227) eine Strophe aus drei klingend endigenden Versen, die hinsichtlich ihres Rhythmus den früher citierten, von Coleridge nachgebildeten Catullischen Hendekasyllaben gleichen, woran sich dann ein ähnlich gebauter, stumpf endigender Vers anschliesst:

Fairest and hardiest of the youths in Ceos
Flourishd Acontius free from love's sweet trouble,
Pure as when first a child, in her child-chorus,
Chanting the goddess of the silver bow.

Man muss gestehen, dass die Strophe einen recht anmuthigen Rhythmus hat und durch diese leichte Varation des Versausganges des Schlussverses eine durchaus in sich geschlossene Formation gewinnt. In einem andern Gedichte derselben Sammlung, *The Wife of Miletus* (193), bedient er sich einer ähnlichen Strophenform, nämlich vier *blankverses* mit abwechselnd stumpfem und klingendem Ausgange:

In that dread time when Gaul her ravening swarms
Launched upon Greece, the Matrons of Miletus,
Honouring the yearly rites of Artemis,
With songs and offerings, gathered to the temple

That stands unwalled, six stadia from the town;
And, in the midst of their melodious hymnings
A barbarous band down from the mountains swooped
Sudden as swoops on clustered doves the eagle.

Die Strophe ist weniger gut gegliedert und für das Gehör kaum als solche kenntlich.[1]

Eine andere vierzeilige Strophe Bulwers in *The Secret Way* (S. 1) ist ungleichmetrischer Art: zwei *blankverses*

1056 und 1057), wo mehrere der in den *Lost Tales of Miletus* gebrauchten Strophen wiederkehren, die überhaupt unter dem Einfluss der Horazischen Strophen entstanden zu sein scheinen. Von der Beschreibung der zahlreichen Bulwer'schen Nachbildungen derselben glauben wir uns indess dispensieren zu dürfen, wie wir denn überhaupt die neuere Uebersetzungsliteratur nicht mit berücksichtigen können.

[1] Eine ähnlich gebaute Strophe aus jambisch-anapästischen, vierhebigen Versen mit abwechselnd stumpfen und klingenden Endungen, die in *Hymns Anc. and Mod.* Nr. 59 vorliegt, ist besser gegliedert, weil der vierte Vers stets einen Refrain bildet.

mit stumpfem Ausgange zu Anfang, dann ein dreitaktiger Vers mit stumpfem Ausgange und ein *blankverse* mit klingendem Ausgange zum Schluss nach der Formel $^{abcd}_{535}$:

Omartes, King of the wide plains which, north
Of Tanais, pasture steeds for Scythian Mars,
Forsook the simple ways
And Nomad tents of his unconquered fathers.

Der nämlichen Strophe bediente er sich auch in *The Oread's Son* (S. 145).

Eine andere Strophe in *The Fate of Calchas* (S. 131) unterscheidet sich von dieser nur insofern, als die zwei ersten Verse klingenden Ausgang haben, die zwei letzten stumpfen, nach der Formel $^{abcd}_{535}$:

Calchas the soothsayer, of mankind the wisest,
King over kings, subjecting Agamemnon,
Thus counselled to himself
Sitting outside his porch one summer noon.

Eine andere, einfachere Strophe Bulwers, die an die früher citierte Southey'sche Strophe von der Form $^{abcd}_{43}$ erinnert, hat die Gestalt $^{abcd}_{53}$. Sie findet sich in *Death and Sisyphus* (S. 71):

One day upon his throne of Judgment, Zeus
Sate to hear Man accuse his fellow-man;
And to the throne arose one choral cry,
„Zeus, help from Sisyphus!“

Einen bewegteren, vorwiegend aus Daktylen zusammengesetzten Versbau hat die von ihm in *Corinna* (S. 115) verwendete Strophe, welche durch die Formel $^{abcd}_{4\ 3}$ ausgedrückt werden könnte:

Glaucon of Lesbos, the son of Euphorion,
Burned for Corinna, the blue-eyed Milesian.
Nor mother nor father had she;
Beauty and wealth had the orphan.

Endlich ist noch eine aus vier trochäischen, abwechselnd klingend und stumpf endigenden Versen bestehende Strophe ($^{abcd}_{4}$) zu erwähnen, die in dem Gedicht *Bridals in the Spirit Land* (S. 217) vorkommt:

Many wonders on the ocean
By the moonlight may be seen.

Under moonlight, on the Euxine
Rose the blessed silver Isle.

Hier vermisst unser an den Reim gewöhntes Ohr denselben doch einigermassen in den stumpfen Versausgängen, wogegen bei drei vorangehenden klingenden und einem letzten stumpfen Schlussverse die Strophe dadurch in sich hinlänglich fest abgeschlossen und der Reim entbehrlich ist.

§ 258. Fester gegliedert ist eine ungleichmetrische Strophe Longfellows (S. 148), gleichfalls aus kurzen vier-, drei- und zweitaktigen Versen ($^{abcd}_{8\ 42}$), worin das Gedicht *To an old Danish Song-Book* geschrieben ist:

Welcome, my old friend,
Welcome to a foreign fireside,
While the sullen gales of autumn
Shake the windows.

Der nämliche Dichter hat auch das zweihebige, jambisch-anapästische Metrum in dieser Weise verwendet in *The Nun of Nidaros* (S. 579):

In the convent of Drontheim,
Alone in her chamber
Knelt Astred the Abbess,
At midnight, adoring,
Beseeching, entreating
The Virgin and Mother.

Eine der oben citierten Southey'schen Strophe $^{abcd}_{5\ 8}$ ähnliche Strophe aus trochäischen fünftaktigen Versen von der Form $^{abcd}_{525}$ hat Longfellow zu einem Gedichte, *The Golden Mile-Stone* (S. 508) betitelt, verwendet:

Leafless are the trees; their purple branches
Spread themselves abroad, like reefs of coral,
Rising silent
In the Read Sea of the Winter sunset.

Auch bei Eliz. Barr.-Browning begegnet in *The Measure* (III, 114) eine fünfzeilige Strophe dieser Art aus drei fünftaktigen und zwei dreitaktigen, stumpf endigenden Jamben, die nach dem Schema $^{abcde}_{5\ 3}$ geordnet sind:

God the Creator, with a pulseless hand
Of unoriginated power, hath weighed
The dust of earth and tears of man in one
Measure, and by one weight:
So saith His holy book.

